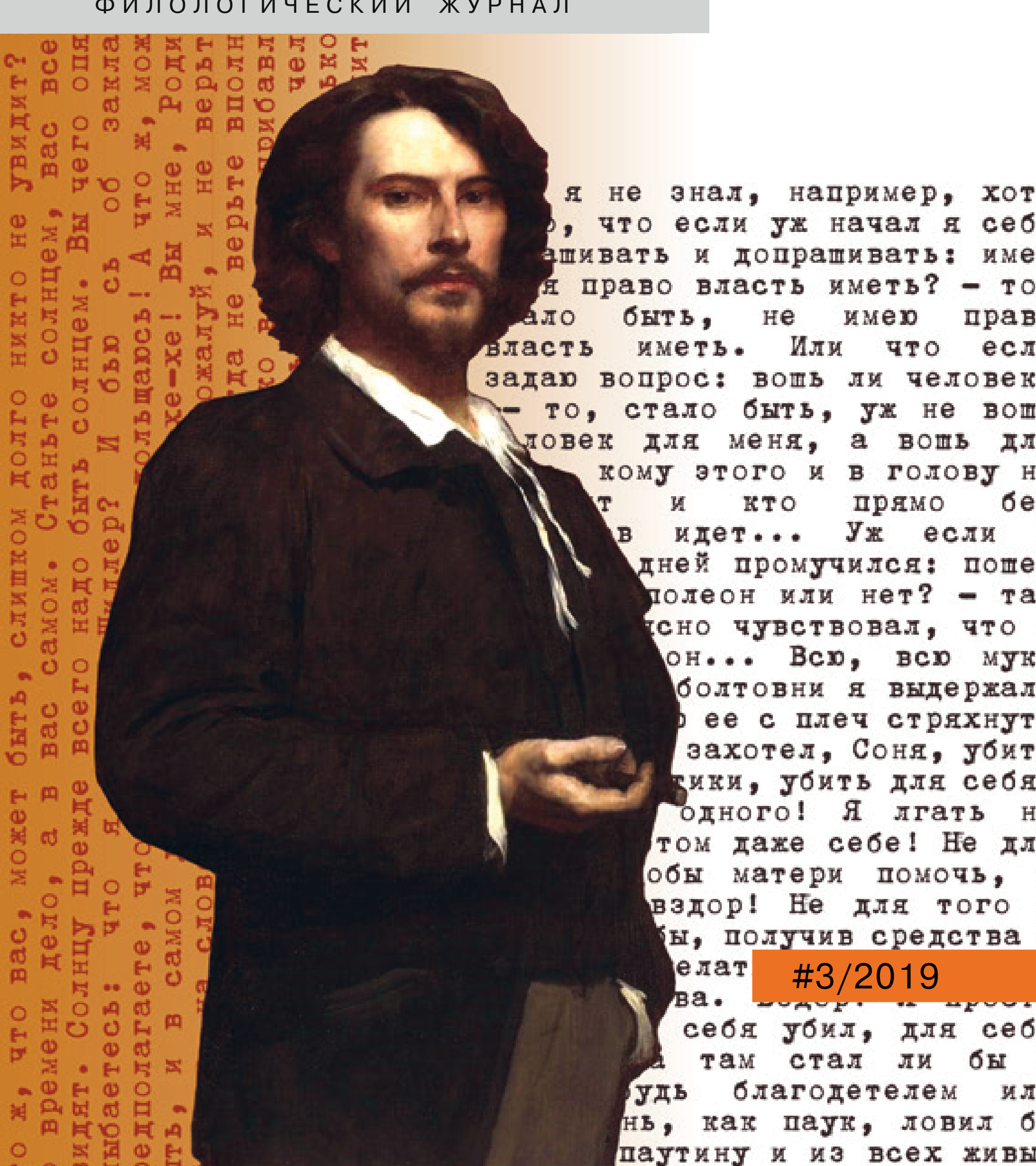
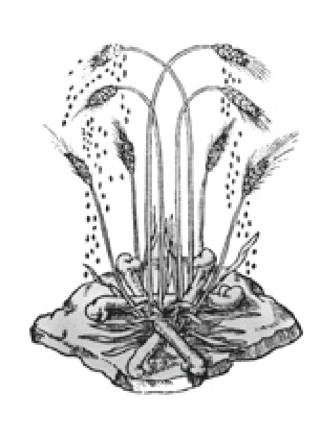
Достоевский
и мировая культура

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



#3/2019



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2019. № 3 (7)
М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 256 с.
Подписной индекс по каталогу «Роспечати» 80719

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Фотография: Ф. М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Фрагмент картины Л.-М. Монвеля.
Портрет исполнителя роли Раскольникова Поля Муне. 1875 г.

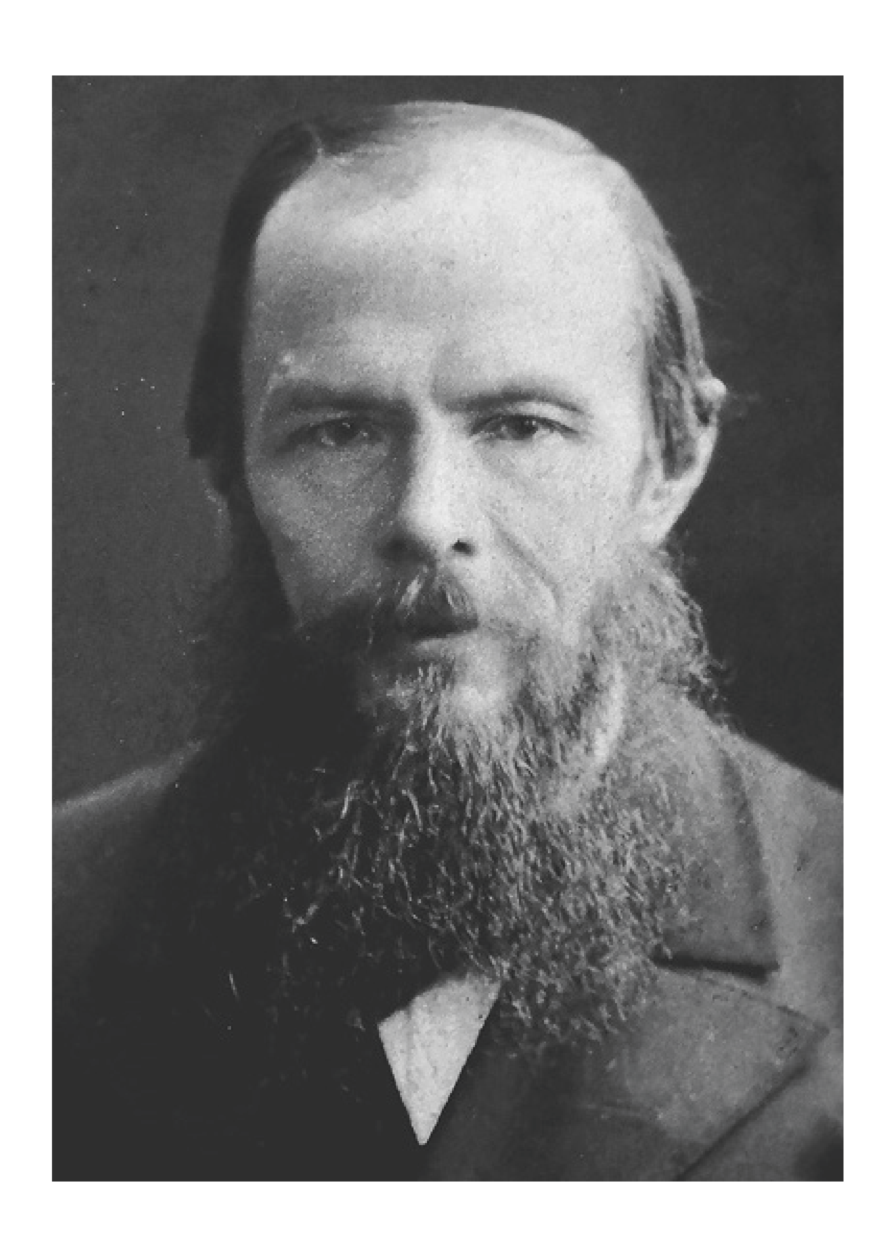
DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2019. No. 3 (7)
M.: IWL RAS, 2019. – 256 p.
Subscription index in the catalog "Rospechat" 80719

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Picture, right: Fyodor Dostoevsky. K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Fragment from the painting by Louis-Maurice Boutet de Monvel.
Portrait of Paul Mounet, performing the role of Raskolnikov. 1875



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY
and
WORLD CULTURE

Philological journal

No. 3/2019

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
и
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 3/2019

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature
Russian Academy of Science, 2019. – № 3. – 256 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Editors

Editorial Board

International Editorial Council

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – № 3. – 256 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

ARCHIVE

DOSTOEVSKY AT THE STAGE

**DOSTOEVSKY IN THE 20TH AND THE 21ST CENTURIES:
METHOLOGY OF STUDIES**

DOSTOEVSKY'S LANGUAGE

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, мы скорбим о смерти уважаемой коллеги, исследователя творчества Достоевского, участницы первого академического издания его произведений, члена нашего редакционного совета, Нины Перлиной (1939-2019). Мы готовы опубликовать материалы о ней в следующих номерах журнала и ждем от вас воспоминаний о ней и статей, посвященных ее памяти.

Мы вновь сообщаем, что в начале февраля 2019 года в ИМЛИ РАН был создан научно-исследовательский Центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» под руководством Т.А. Касаткиной, сотрудниками которого стали члены редакции нашего журнала: А.Л. Гумерова, Т.Г. Магарил-Ильяева, В.С. Сергеева. Надеемся, что в самом скором будущем к нам в Центре присоединится и К. Корбелла. Адрес сайта Центра такой же, как и адрес сайта журнала: http://dostmirkult.ru. На сайте Центра мы будем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать ваши вышедшие работы в электронном виде, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой библиотеке.

Мы рады тому, что в мае в редакционный совет журнала дала согласие войти Кэрол Аполлонио, которая и прежде принимала сердечное участие в издании журнала и очень помогла нам с материалами для номеров после смерти Карена Степаняна. В июле 2019 года Кэрол стала новым президентом Международного общества Достоевского, с чем мы поздравляем всех его членов.

Напоминаем, что 26-27 февраля 2019 года в ИМЛИ РАН прошла первая подготовленная Центром международная конференция «Богословие Достоевского». Программа конференции доступна здесь: http://imli.ru/index.php/konferentsii/konferentsii-2019/3599-bogoslovie-dostoevskogo, аудиозаписи конференции – здесь: https://philologist.livejournal.com/10782718.html Мы публикуем статьи по материалам конференции, начиная со второго номера журнала за 2019 год. Здесь это работы Татьяны Касаткиной, Ольги Меерсон, Анастасии Гачевой.

В рубрике «Поэтика. Контекст» в этот раз сгруппировались статьи, посвященные оккультным и мистическим контекстам произведений Достоевского разного времени. В статье Николая Подосокорского при этом полностью переворачивается традиционное читательское восприятие «Белых ночей»: их сюжета и их героев.

Нам представляются чрезвычайно интересными и прорывными практически все материалы этого номера. Однако хотелось бы обратить специально внимание читателей на статью Бориса Тихомирова в рубрике «Архив»: в первой части статьи автор дает нам возможность увидеть, как выглядел нечаевский «Катехизис революционера», понять, почему Достоевский не мог им пользоваться «еще за границей», и узнать, как и когда «Катехизис», усилиями правительства, стал доступен русской читающей публике. При этом вторая часть статьи, посвященная роли «Катехизиса» в структуре романа «Бесы», служит серьезным основанием для того, чтобы отнести статью к рубрике «Поэтика. Контекст».

Статья Павла Фокина и Ильи Борецкого также принадлежит сразу двум рубрикам: «Архив» и «Достоевский на сцене»: это реконструкция первой – французской – постановки «Преступления и наказания» на основе архивных рецензий, опубликованных в русских периодических изданиях. Рецензии эти, кроме прочего, дают представление и о том, как в то время в России воспринимался Достоевский и его романы – как грандиозные скрупулезно проработанные психологические этюды.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах – опять-таки за исключением оговоренных случаев – курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным черным шрифтом – подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес – dostmirkult@yandex.ru. Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы принимать любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Dear colleagues, dear authors, we mourn the passing of our respected colleague, researcher of Dostoevsky's works, participant of the first academic edition of his artistic heritage, and member of our editorial board Nina Perlina (1939-2019). We intend to publish materials about her in the following issues of the journal and we are looking forward to receiving your recollections about her and articles commemorating her memory.

We inform once more that at the Gorky Institute of World Literature RAS in the beginning of February 2019 was founded the Scientific Research Centre "Dostoevsky and World Culture", led by T.A. Kasatkina, and members of our editorial board have entered it (A.L. Gumerova, T.G. Magaril-Il'yaeva, V.S. Sergeeva). We hope C. Corbella will join us soon. Both the journal and the Centre website address is http://dostmirkult.ru. We are aiming to create a library of contemporary Dostoevsky researchers' papers on our site; you can send us your published works by email, if you want to see them placed in this library.

We are glad that Carol Apollonio, who heartily has taken part in the previous issues, and helped us with the materials for the journal after Karen Stepanyan's death, has entered the editorial board of the journal. In July 2019 Carol became the new President of the International Dostoevsky Society, and we congratulate its members.

We remind that the first conference organized by the Centre, "Dostoevsky's Theology", took part on 26-27 February 2019. The program of the conference is available here: http://imli.ru/index.php/konferentsii/konferentsii-2019/3599-bogoslovie-dostoevskogo, audio records can be found here: https://philologist.livejournal.com/10782718.html. We have been publishing conference materials starting from Issue No 2, 2019. You can find papers by Tatyana Kasatkina, Olga Meerson and Anastasya Gacheva here.

In this issue, the section "Poetics. Context" includes articles dedicated to the occult and mystic contexts of Dostoevsky's work of different times. Nikolai Podosokorsky's article completely turns the traditional readers' reception of White Nights, its plot and characters.

We think almost all materials of this issue to be interesting and breakthrough. However, we would like to draw the readers' attention to Boris Tikhomirov's article in the section "Archive": in the first part of his article the author shows us how Nechaev's "A Revolutionary's Catechism" looked like, explains why Dostoevsky could not use it "while still abroad", and tells the reader how and when the "Catechism", through the efforts of the Government, became available to the Russian reading public. However, the second part of the article, dedicated to the role of "Catechism" in the structure of the novel The Demons, is an urgent reason for placing this article into the section "Poetics. Context".

Pavel Fokin and Ilya Boretsky's article belongs to two sections at once as well: "Archive" and "Dostoevsky at Stage"; it reconstructs the first – French – staging of Crime and Punishment on the basis of archive reviews published in Russian periodic. These reviews, among other things, show how Dostoevsky and his novels were received in Russia at that time – as imposing and painstakingly elaborated psychological etudes.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of the Creative Heritage of F.M. Dostoevsky at the History of World Culture Academic Council of the Russian Academy of Sciences. The work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from F.M. Dostoevsky's works, as usual, if not specified otherwise, are cited according to the "Complete Works in 30 vols." (Leningrad, Nauka, 1972-1990), with references in the Russian Science Citation Index format. In the Soviet edition the capital letters in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling are restored in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, "Dostoevsky's Complete Works in the author's spelling and punctuation"

(Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication), and "Dostoevsky's Complete Works and Letters in 35 vols." (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author's original emphasis in the quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our mailing address is dostmirkult@yandex.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the editorial board about acceptance or refusal within a month.

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-16-33

Татьяна Касаткина

Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания*

Tatyana Kasatkina

Dostoevsky's Theology: Problems of Understanding and Description

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, Москва.
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Говоря о богословии Достоевского, прежде всего нужно описать его базовые характеристики: те основания, которые по-разному, но неизменно проявляются во всем творчестве писателя: в художественных текстах, «Дневнике писателя», статьях о литературе и искусстве, политических обозрениях. Главным предметом рассмотрения Достоевского на всем протяжении его творчества является истинная природа человека, увиденного в перспективе Бога. Центральной идеей становится недопроявленность человека в его наличном бытии, в «насущном видимо-текущем» – и потому незнание человеком себя самого, сбитость с толку, путаница в базовых ценностях, подмена иерархии ценностей. Одно из базовых противопоставлений богословия Достоевского: закон личности – закон личности на земле (бытие личности в пределах «я»): два закона бытия, основываясь на которых человек придет к противоположным целям, методам их воплощения, ценностям и жизненным результатам. И, однако, «закон личности на земле» не оказывается просто тщетным и ненужным, ошибочным и лишним состоянием. «Я» с его жесткими границами становится единственным местом, в котором может вызреть и дой-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90023 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90023.

ти до высших ступеней своего развития отрицающая это «я» человеческая «личность на высшей ступени развития».

Ключевые слова: Достоевский, богословие, антропология, личность, «я», «Маша лежит на столе...», «Социализм и христианство», человек в перспективе Бога.

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 16-33.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-16-33

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Centre "Dostoevsky and World Culture" at the Gorky Institute of World Literature RAS, Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS (Moscow).

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The first thing to do when speaking about Dostoevsky's theology, is to describe its fundamental characteristics: those bases that constantly, although in different ways, reveal themselves in all his works (literary texts, *A Writer's Diary*, articles about literature and arts, political reviews). The main object Dostoevsky pays attention to is the real nature of man, seen in the perspective of God. His main idea comes to be man's uncomplete manifestation during his existence in the "proximate and visible in its flowing immediacy". Therefore, man does not know himself, he is confused; he cannot detect fundamental values, and find for them the right hierarchy. One of the fundamental oppositions in Dostoevsky's theology concerns the "law of personality" and the "law of personality on Earth" (the existence of personality within the boundaries of the "I"). Depending on which of those two laws lays at the basis of his existence, man will reach opposite destinations through opposite methods, opposite values, and life goals. However, we should not think of the "law of personality on Earth" as something vain and useless, as an erroneous and superfluous condition. The "I" with its severe boundaries is the only place where a "personality in the highest state of its development", refusing this "I", can ripen and reach the highest state of its development.

Key words: Dostoevsky, theology, anthropology, personality, "I", "Masha is laying on the table...", "Socialism and Christianity", man in the perspective of God.

For citation: Kasatkina T.A. Dostoevsky's Theology: Problems of Understanding and Description. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 16-33.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-16-33

Приступая к так конкретно и прямо поставленной теме о богословии Достоевского, необходимо определить так же конкретно и прямо богословскую проблематику Достоевского – не с тем, чтобы как-то ограничить возможности ее рассмотрения и описания, конечно, а, скорее, с тем, чтобы не упустить самого главного и основного – того, о чем нельзя не сказать.

И первое, что непременно нужно сказать, прозвучит, вероятно, достаточно неожиданно: дело в том, что Достоевский в своих текстах практически совсем **не говорит о Боге**.

Он не говорит о Боге, потому что он чрезвычайно конкретен, точен и логичен на путях познания, и он не говорит о том, чего он не знает или к чему у него нет доступа благодаря строгому и последовательному логическому рассуждению. Он чрезвычайно озабочен верифицируемостью своей мысли, особенно там, где он рассуждает дискурсивно, где он не выражает свои идеи через образы, посредством создания художественного текста.

Достоевский говорит только о человеке.

Но вот о человеке он говорит практически всегда в перспективе Бога. Исключения известны – и они периодически вызывают затруднения у исследователей именно своей «недостоевскостью»[1].

Скажу сразу, что основой, базой любого рассуждения о богословии Достоевского должны быть два его не предназначавшихся для публикации текста: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» и «Социализм и христианство». Это те два текста, где Достоевский прямо описывает свое представление о человеческой природе в божественной перспективе.

Вспомним фразу молодого Достоевского, в которой он говорит о том, чем хочет заниматься в жизни: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [Достоевский, 1972-1990, т. $28_{1,}$ с. 63][2]. Эта фраза из письма 17-летнего Достоевского брату Михаилу – одна из наиболее популярных фраз, которыми описывается в науке о Достоевском поставленная им самому себе творческая задача на всю жизнь. Эту

---

[1] Одно из таких исключений – Петр Петрович Лужин в «Преступлении и наказании». О его «неформатности» для текста Достоевского и о желании искушенного читателя преодолеть эту неформатность см. [Меерсон, 2007].

[2] В цитатах курсив и п/ж+курсив – выделено мной, п/ж – выделено цитируемым автором. – *Т.К.*

фразу необходимо соединить с другой, написанной гораздо позже, чтобы очертить весь огромный ареал, на пространстве которого эта творческая задача решалась: «Главный вопрос, <…> которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие…»[3]. Здесь очень четко видно, что Достоевский не ставит себе задачей решать вопросы о свойствах и качествах божества: он решает вопрос лишь о наличии Бога – потому что от того или иного решения этого вопроса зависит решение загадки о человеке. Но, говоря о человеке в перспективе Бога, он очень многое сумеет сказать и о Боге, познавая Его через истинную природу человека.

И еще Достоевский говорит о Христе – как о грани человека и Бога, как о человеке на грани Бога, как о Боге на грани человека. Вспомним его символ веры: «…верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что ***и не может быть*** » [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 176]. Б. Тихомиров отметил, «что в так сформулированном credo Достоевского еще отсутствует специфический религиозный момент» [Тихомиров, 1994, с. 102][4]. Я, обращая внимание на иное, сказала бы иначе: Достоевский здесь прорисовывает ту именно грань, за которой начинается переход человека в Бога: здесь нет ничего, недоступного для человека, как мы его знаем, но одновременно все эти доступные для человека качества описаны в их *пределе* (в математическом смысле). Достижение человеком этого предела и будет моментом радикальной трансформации.

Вспомним и другую знаменитую цитату из черновиков: «NB. Христос есть Бог, насколько Земля могла Бога явить» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 244].

За эту фразу (в числе, впрочем, многих других фраз, вынутых из контекста) современные богословы и публицисты от богословия даже объявили Достоевского еретиком. Однако они не учли того обстоятельства, что человек у Достоевского есть человек тоже ровно настолько, насколько земля в ее нынешнем состоянии могла явить человека. То есть человек – это тоже на земле нечто *недостаточно проявленное*.

---

[3] Из письма к А.Н. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 [Достоевский, 1972-1990, т. 29_1, с. 117].

[4] См. также его работу: [Тихомиров, 2007].

Я только кратко обозначу здесь принцип, которым столь многие богословы пользуются при интерпретации богословских идей Достоевского: они вырывают небольшой кусок из контекста – и вставляют его в совсем другой контекст, к которому, по их мнению, это высказывание наиболее может относиться, на который оно, *с их точки зрения*, *похоже*. Нужно подчеркнуть это «похоже с их точки зрения», потому что в большинстве случаев богословы, элиминируя контекст автора, навязывают высказыванию контекст, сформировавшийся в их собственной голове, *свои* ассоциации, *свои* проекции, игнорируя (или ничего не зная о них и даже о самой проблеме подставления своего контекста на место авторского) филологические методы, позволяющие снять свои проекции и иметь дело именно с авторским высказыванием. Так Достоевскому навязывается, например, пелагианский[5] или и вовсе манихейский[6] контекст. То, что текст нужно истолковывать в его целостности и связности, то, что высказывание может получить совершенно разное значение в зависимости от того, в какой контекст оно включено, они решительно упускают из виду.

Я, однако, хочу еще раз обратить здесь внимание на то, что Достоевский и в этом случае начинает свое рассуждение оттуда, откуда только его и возможно начать, оставаясь реалистом: он никогда не отрывается в начале рассуждения от земли, не взлетает в неверифицируемые надзвездные выси.

Итак, главная проблема Достоевского – это *человеческая недопроявленность*, в результате которой человек скрыт от самого себя, в результате которой он оказывается загадкой для самого себя – и единственная достойная человека цель на земле, по Достоевскому, – это увидеть свои истинные масштабы и обнаружить свою истинную природу[7].

Надо сказать, что отчетливое представление о духовной природе было уже у 16-летнего Достоевского. И это было представление о том, что духовной природе чужды разделение, чужды жесткие границы, создающие видимый материальный мир.

---

[5] См. об этом работы прот. Павла Хондзинского: [Хондзинский; Хондзинский, 2013].

[6] См., например: [Буздалов].

[7] Собственно, именно об этом написаны «Записки из подполья». См. подробнее: [Касаткина, 2018, с. 121-147].

> Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!
>
> Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 50].

Вот эта «жесткая оболочка», настолько болезненно им в этот момент ощущаемая, и будет много позже описана Достоевским как «закон личности на земле». Он опознает постепенно эту жесткую оболочку не как покрывающую всю вселенную, отделившую материю от духа, а как сковавшую *личность* оболочку «я». То есть – не как изъян творения (что могло бы быть основанием для соотнесения мировоззрения Достоевского с манихейством и гностицизмом), а как следствие грехопадения.

Мы к этому сейчас вернемся – а пока скажем, что то, что Достоевский говорит именно и только о человеке – и именно поэтому он величайший богослов, прекрасно понимали его ближайшие потомки, которым он изменил глаз и подарил другое видение себя самих.

Вот что говорит о нем Розанов:

> После Лица и Книги, которых я не хочу здесь называть, ибо они *вне* человеческих сравнений, Достоевский есть самый *интимный*, самый *внутренний* писатель, так что *его* читая – как будто не *другого кого-то* читаешь, а слушаешь свою же душу, только глубже, чем обычно, чем всегда... <...> Достоевский всю жизнь пытался выразить, и иногда это ему почти удавалось (двадцать страниц, пятьдесят страниц), совершенно новое мироощущение, в каком к Богу и миру не стоял ни один человек. Это – не наука, не поэзия, не философия, наконец, это и не религия или по крайней мере не одна она, а *просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его*, но зрение души и слух тоже души. <...> По

> тому, что он есть «я», и притом каждого человека «я», – он встает с такою близостью, с такою теснотою к каждому, как этого вообще нет ни у одного писателя, кроме Лица и Книги, которых мы не упоминаем. И навсегда Достоевский останется поэтому наиболее «священным» из наших писателей, ибо он совершенно перешел грани литературы, отчасти разрушив их, внутренно разрушив – и передвинувшись в сторону, где вообще все полагают «священное», полагают «религиозное» в первобытном смысле <...>. Он говорил, как кричит сердцевина моей души [Розанов, 1997, с. 270-278].

До него мы не знали, скажет Вячеслав Иванов «что вера и неверие – не два различных объяснения мира или два различных руководительства в жизни, но два ***разноприродных бытия***. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге» [Иванов, 1994, с. 282-283].

«Его творчество есть творчество “об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней земле, о добре и о зле”» [Штейнберг, 1980, с. 9].

Важно, вслед за Вячеславом Ивановым, сказать: Достоевский в своем богословствовании о человеке занят **онтологией**, тем что **есть**, а не тем, что предполагается, не тем, что **должно быть**, и не моралью, не набором предписаний: будь таким-то. Он прекрасно и безусловно понимает бессмыслицу предложения человеку быть не тем, что он есть.

Иными словами, Достоевский не говорит человеку: «стань другим» – он говорит – ты *уже* есть не то, что ты о себе думаешь, ограничив себя привычной тебе земной природой. Он говорит человеку: «стань таким, каков ты есть на самом деле»; «прояви себя, увидь себя».

В черновых записях, примыкающих к стержневым богословским текстам Достоевского, есть запись о социалистах, помеченная значком NB: он говорит, что их теория – продукт «высшей отломленной жизни» – то есть радикальной редукции человека. «Человек отрезал себе нос и все члены, и радуется, что без них можно бы обойтись, тогда как наоборот надо бы, то есть стремиться дать развитие всем отрезанным членам» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 194]. То есть, видение себя человеком лишь в пределах «насущного видимо-текущего» не есть видение реального своего размера, из которого Достоевский призывал бы вырасти, но есть самоискалечение; есть отрицание и отторжение уже наличествующих членов, которые

ощущаются человеком как лишние и ненужные в рамках той действительности, которую он способен на данный момент воспринять.

Достоевский математически доказывает бытие Бога через раскрытие истинной природы человека. Ход его мысли в «Записках из подполья», написанных одновременно с «Маша лежит на столе» и «Социализм и христианство», таков: предположим, что я – то, что я есть очевидно для себя и других. Зачем мне тогда тоска, устремленность, почему я схожу с ума от полностью обеспеченной в земных пределах и потребностях жизни? Почему я люблю процесс – и никогда не удовлетворяюсь результатом? Почему моему стремлению нет конечного пункта в земных пределах? Почему любая цель в земных пределах оказывается обманкой? Куда мне девать мои лишние члены? Если они у меня есть – значит, есть реальность, в которой они будут функциональны.

Достоевский ведет доказательство от противного: если у человека есть части, которые не вмещаются в представление о его здешней природе, которые оказываются в нынешнем его существовании для него избыточными, – это значит, что у человека другая природа. Это значит, что человек не может и не должен рассматривать себя в том ограниченном объеме, в каком он только и может увидеть себя здесь на земле.

И вот, когда мы говорим о черновых записях «Маша лежит на столе...» и «Социализм и христианство», то главная проблема, которую там ставит Достоевский, главная антиномия, через которую он сможет раскрыть истинную природу человека – это соотношение «я» и «все».

Я уже много говорила об обоих текстах, поэтому сейчас мы сосредоточимся на самом существенном, на том, о чем нельзя не сказать. Прежде всего, скажем о том, что самое начало «Маша лежит на столе...» дает нам отчетливое видение той точки, из которой Достоевский начинает свое богословие. Он начинает его с того единственного места Евангелия, где что-то существенное сказано о другой человеческой природе: с *положительной* заповеди. Ветхозаветные заповеди ведь в большинстве своем – отрицательные. Но есть две положительные, которые и переходят в новый завет. И заповедь, которая в сущности – и с точки зрения Достоевского – покрывает все остальные: «Возлюби ближнего своего как самого себя»[8].

[8] Достоевский в «Сне смешного человека» записывает эту заповедь без запятой, которая присутствует в русских переводах Евангелия, в том числе – в каторжном Евангелии Достоевского – и это важно. В Евангелии на церковнославянском запятая отсутствует.

Достоевский начинает с того, что говорит о невозможности исполнения этой заповеди на земле. Это – презумпция для всего рассуждения: «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 172]. Здесь нужно сказать о важности очень внимательного чтения текста Достоевского, потому что если мы, например, неправильно определим, каким членом предложения является то или иное слово, то мы не поймем, что здесь сказано. Как правило, «Закон личности на земле связывает» читают так, что «на земле» оказывается обстоятельством места. Но у Достоевского это определение, относящееся к слову «личность». То есть – связывает закон *личности на земле*, потому что вообще у личности – совсем другой закон. Таким образом, есть *два* закона личности: тот закон, который нам известен, закон *личности на земле*, и тот закон личности, который нам неведом, и который мы можем узнать лишь, опираясь на данную заповедь.

Закон личности на земле – это существование в рамках «я». Поэтому: «Закон личности на земле связывает. **Я** препятствует». «Я» оказывается тем местом, в котором только и может существовать личность на земле.

Отсюда следуют сразу несколько вещей, которые дальше и раскроются и в «Маша лежит на столе...» и в «Социализме и христианстве».

Прежде всего, из этого следует, что «я» не есть некое тщетное, ненужное, непродуктивное состояние личности, как это можно было бы понять, если свести текст к простым антиномиям: «я» – плохо, «личность» – хорошо, поскольку в перспективе «мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 174]. Существовать в этих границах «я», в той жесткой ограниченности и отделенности, о которой Достоевский плачет уже в 16 лет – плохо.

В «Социализме и христианстве» Достоевский с еще большей, чем в «Маша лежит на столе», отчетливостью скажет: нет, не плохо, хотя и тяжело. Это естественное состояние, которое необходимо прожить. Закон *личности на земле* – это закон личности, которая должна *вызревать* в рамках «я». Личность нигде не может создаться на земле, кроме как в этих жестких, неудобных, неадекватных, постоянно доставляющих страдание рамках «я».

В «Социализме и христианстве», где речь идет о трех этапах развития человечества: 1. исходное *все*, 2. «я» и 3. вольное *все*, – Достоевский о человеке, уже отструганном от общего ствола, и еще не прилепившемся, не вошедшем своей волей в другое новое единство, как раз и будет говорить как о современном *срединном* состоянии человечества, которое наиболее доступно нам в собственном опыте. Это состояние «я», с одной стороны, постоянно причиняет страдания, поскольку стесняет то, что в ней растет, так же как скорлупа стесняет цыпленка, делает практически невозможной для него любое движение, сминает его в единственной ему доступной позе. Цыпленку в скорлупе неудобно и неловко, но если мы начнем его выковыривать раньше времени из скорлупы, то цыпленок просто погибнет.

Таким образом, закон личности на земле не есть то, что нужно отвергнуть и уничтожить, что нужно превзойти любыми средствами как можно быстрее. Это нечто, в чем требуется дозреть. Дозревание личности внутри яйца «я» и есть то дохождение личности до высших ступеней своего развития, о котором Достоевский скажет еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях»[9].

Итак, во-первых, личность, способная принимать решение о своем вольном привитии к любому сообществу, в том числе – к небесной маслине, нигде не зачинается, кроме как в состоянии «я». Таким образом, это «мы будем...» Достоевского, высказанное в «Маша лежит на столе» – не призыв, а просто свидетельство того, каким вылупится цыпленок из яйца, свидетельство того, каков он уже есть в яйце – и объяснение того, почему ему там так неудобно.

Во-вторых, личность – то, что не уничтожается при переходе в новое состояние *все*, не элиминируется из окончательного состояния человечества в его божественной перспективе («Мы будем –

[9] «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 79].

лица, не переставая сливаться со всем»), не исчезает из перспективы бытия, описанной как «Бог будет все во всем» (1Кор. 15:28); личность – это то, что только и может *впервые* создать это *все*.

Дело в том, что у Достоевского довольно необычная идея человечества как единого организма. Для него это организм, но совсем другого рода, не тот, о котором мы привыкли думать в этом качестве, не тот, идея которого, обновленная О. Контом, в XIX веке активно присутствовала в сознании современников Достоевского, не тот, против которого жестко протестовал Л.Н. Толстой, со свойственной ему моральной прямотой (но и прямолинейностью), со стремлением к постановке вопросов «у стены», в своей работе «Так что же нам делать?»[10], утверждая, что идея человечества как организма – очередная идея в ряду прежних идей, обеспечивающих оправданием человеческое безделье и хищничество по отношению к себе подобным. Ибо если мы представляем человеков как члены организма, то мы сразу закладываем в это видение идею человеческого неравенства и неравноценности: у организма есть мозг, рот, есть глаза и уши, а есть пальцы – и вообще сменяющиеся без повреждений для организма волосы и ногти. В организме, увиденном так, главный принцип – принцип *обслуживания* (не *служения*, это важно!) «второстепенными» органами других органов, более ценных[11].

Достоевский говорит о совсем другом типе того, что тоже можно назвать «организмом». «Мы будем – лица» прежде всего значит, что мы – не члены тела. Мы – не обслуживаем сообща некое единое Лицо, но каждый из нас – лицо общего тела, каждый – смысловой центр, осваивающий общий чувственный опыт.

Интересно, что Достоевский (как, впрочем, почти всегда получалось в их диалоге), заранее (1880) отвечает Толстому на его возмущение (1884).

---

10 «Теория эта такова: все человечество есть неумирающий организм, люди – частицы органов, имеющие каждый свое специальное призвание для служения целому. Точно так же, как клеточки, слагаясь в организм, разделяют между собой труд для борьбы за существование целого организма, усиливают одну способность и ослабляют другую и слагаются в единый организм, чтобы лучше удовлетворять потребности целого организма <...> – точно то же происходит и в человечестве и человеческих обществах. И потому, чтобы найти закон жизни человека, нужно изучать законы жизни и развития организмов» [Толстой, 1983, с. 319].

11 На самом деле, и в организме, увиденном как разнообразие членов, самыми работающими на всех, самыми полезными будут самые «важные» органы. И это невозможно игнорировать. Именно поэтому главный аргумент Толстого – отрицание того, что человечество можно рассматривать как организм.

Толстой пишет: «Я пришел к тому простому и естественному выводу, что если я жалею ту замученную лошадь, на которой я еду, то первое, что я должен сделать, если я точно жалею ее, это – слезть с нее и идти своими ногами. <...> Мы ходим по нужде в комнатах, хотим, чтобы другие выносили за нами, и притворяемся, что мы очень страдаем за них, и хотим облегчить их дело, и придумываем всевозможные хитрости, только не одну, самую простую – самому выносить, если хочешь ходить в горнице» [Толстой, 1983, с. 279].

Отвечая Градовскому, хотя кажется, что Толстому, в «Дневнике писателя» 1880 года, Достоевский напишет:

> Представьте, что в будущем обществе есть Кеплер, Кант и Шекспир: они работают великую работу для всех, и все сознают и чтут их. Но некогда Шекспиру отрываться от работы, убирать около себя, вычищать комнату, выносить ненужное. И поверьте, непременно придет к нему служить другой гражданин, сам пожелает, своей волей придет и будет выносить у Шекспира ненужное. Что ж он будет унижен, раб? Отнюдь нет. Он знает, что Шекспир полезнее его бесконечно: “Честь тебе и слава, – скажет он ему, – и я рад послужить тебе; хоть каплей и я послужу тем на общую пользу, ибо сохраню тебе часы для великого твоего дела, но я не раб. Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир, выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя нисколько и, **как человек**, тебе равен”. Да он и не скажет этого тогда, уже по тому одному, что и вопросов таких тогда не возникнет вовсе, да и немыслимы они будут. Ибо все будут воистину новые люди, Христовы дети, а прежнее животное будет побеждено [Достоевский, 1972-1990, т. 26, с. 163-164].

(Это «Христовы дети», как легко понять, есть печатный и подцензурный вариант любимой идеи Достоевского «все Христы»[12].) У Достоевского этот «другой гражданин» приходит

[12] Это «все Христы» – лейтмотив черновиков к «Бесам», появляющееся в разных вариантах, но всегда как *единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований*: «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже

к Шекспиру не как обслуживающий персонал, но как помогающий заботливый брат, не как функция, но как лицо. Он придет к нему в первую очередь со своим лицом – и лишь во вторую – со своими руками.

Таким образом, идея Достоевского о том, что человек на земле есть существо принципиально недооформленное и заключенное в неподходящие ему границы, из которых его, однако, не надо стремиться извлечь как можно быстрее внешним воздействием, а в которых ему придется находится до тех пор, пока он будет дозревать – свободно дозревать до идеи нового соединения, – она и будет центральной, осевой идеей всех его великих романов.

Человек принципиально есть на земле существо только *проходящее* свой путь, но *не доходящее* до его конца в земных границах. «Но если эта цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему, то есть, стало быть, не надо будет жить) – то, следственно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 172-173]. Отсюда: **все – дитё**. И поэтому – в силу принципиальной невозможности достижения цели – человеческая жизнь так похожа на детскую игру, столь же ориентированную на процесс и изменения в процессе – а не на результат (не важно, чего ты достигнешь – важно, что случится с тобой и как оно тебя изменит).

Последнее, о чем нельзя не сказать – это об идее страдания как способе обретения счастья у Достоевского, ибо она становится по-настоящему понятна только как звено в цепи предыдущих рассуждений.

Одно из наиболее ярких выражений этой идеи – черновая запись к роману «Преступление и наказание»:

спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 192-193].

«ИДЕЯ РОМАНА. 1 ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ.

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, – есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания.

Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т.е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т.е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе» [Достоевский, 1972-1990, т. 7, с. 154-155].

В более позднем – и опубликованном, а не предназначенном лишь для себя – тексте Достоевский будет различать *страдание* и *мученичество* – и они будут путем не к счастью, а к истине (что, впрочем, полагаю, для Достоевского одно и то же, но доказательство сего выходит за рамки данной статьи).

Вот текст апрельского «Дневника писателя» за 1877 год:

> <...> истина покупается лишь ***мученичеством***. Миллионы людей движутся и ***страдают*** и отходят бесследно, как бы предназначенные никогда не понять истину. Они живут чужою мыслию, ищут готового слова и примера, схватываются за подсказанное дело. Они кричат, что за них авторитеты <...>. Они свистят на несогласных с ними, на всех, презирающих лакейство мысли и верящих в свою собственную <...> самостоятельность. И что же, на самом-то деле эти массы кричащих людей предназначены послужить собою лишь косным средством для того, чтоб разве единицы лишь из них приблизились к истине или по крайней мере получили бы о ней хоть предчувствие [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 95].

Чем же различаются здесь страдание и мученичество?

Страдание – это переживание человека, пытающегося притерпеться к неудобной форме. Это страдание личности внутри «я» – того самого «я», которое принципиально не соответствует, не конгруэнтно личности, которое давит, сжимает, ограничивает, обрезает – и так далее. Но человек пытается притерпеться к этому типу бытия – и процесс претерпевания и будет страданием. Человек ощущает это несоответствие как естественный и единственный спо-

соб бытия и пребывания на земле. Страдание – это претерпевание привычного.

А вот мученичество – это радикальный выход за пределы и радикальный разрыв привычного. Мученичество – это процесс выхода за собственные границы, это выворачивание себя наизнанку, нутром в мир; в перспективе мученичество венчается идеей «душу свою положить за други своя». Как известно, «нет больше той любви» – причем, неважно, человек кладет душу свою за други своя в процессе мгновенного гибельного подвига – или в течение всей жизни постепенно отдает ее всякому нуждающемуся (такой тип самоотдачи описан в «Дневнике писателя» в истории доктора Гинденбурга).

Мученичество – и есть выход личности за рамки того «я» (тех сковывающих – но и защищающих – оболочек), которое эту личность взрастило. Личность эта теперь с мучением разрывает и раздвигает эти границы и приобретает новое качество и новый способ существования.

При этом, если в «Маша лежит на столе…» Достоевский говорит о том, что идея «мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» достижима лишь при окончании существования на земле, только по завершении развития внутри «я», которое, будучи законом *личности на земле*, не выпускает из себя личность в течение всего земного срока, то дальше – причем, начиная уже с «Социализма и христианства», а наиболее отчетливо в «Сне смешного человека» и в «Братьях Карамазовых» он будет говорить о том, что обретение своей истинной природы доступно человеку на земле. Одно из главных итоговых заключений «Сна смешного человека»: «я видел Истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле»[13].

Заметим, что *красота* для Достоевского, это и есть достижение своей второй, истинной природы в ее полноте. Красота – это уничтожение нянчащих, но одновременно и сковывающих личность рамок «я», уничтожение «строительных лесов» закона личности на земле.

А истина для него не противоречива (как нам часто представляется, отчасти из-за недопонятой бахтинской идеи «полифонии») – для него Истина **субъектна**. Истина – это личность на высшей ступени

[13] В силу важности здесь прописной буквы, не сохраненной в советском издании, цит. по: [Достоевский, 2004, с. 129]. См. также статью: [Тарасова, 2007].

развития, превращающаяся в изобильный источник самоотдачи, растворившая в себе все жесткие оболочки, открывшаяся во все стороны, каждому жаждущему.

Список литературы

1. Буздалов – *Буздалов А*. Толкование искушений Христа у Достоевского. URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/9/tolkovanie_iskushenij_hrista_u_dostoevskogo/ (дата обращения: 18.06.2019)

2. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М*. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

3. Достоевский, 2004 – *Достоевский Ф.М*. Собр. соч.: в 9 томах / Подгот. текстов, сост., примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Татьяны Александровны Касаткиной. Дневник писателя. М.: Астрель-АСТ, 2004. Т. 9. Кн. 2. 528 с.

4. Иванов, 1994 – *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия (1911) // Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282-336.

5. Касаткина, 2018 – *Касаткина Т.А*. «Записки из подполья» и «Маша лежит на столе...»: Опыт медленного чтения в ближайшем контексте // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 121-147.

6. Меерсон, 2007 – *Меерсон О*. Набоков – апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 358-381.

7. Хондзинский – *Павел Хондзинский, протоиерей*. Достоевский как «учитель Церкви». URL: http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/ (дата обращения: 18.06.2019)

8. Хондзинский, 2013 – *Павел Хондзинский*, *протоиерей*. «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы» // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. I. С. 423-440.

9. Розанов, 1997 – *Розанов В.В*. Чем нам дорог Достоевский? (1911) // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 270-278.

10. Тарасова, 2007 – *Тарасова Н.А.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153-165. URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204025855&archive=1206184915&start_from=&ucat=& (дата обращения: 18.06.2019)

11. Тихомиров, 2007 – *Тихомиров Б.Н.* Дискуссионные вопросы интерпретации христианского мировоззрения Достоевского в свете работ в.В. Зеньковского // Достоевский и XX век / Под редакцией Т.А. Касаткиной. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 199-216.

12. Тихомиров, 1994 – *Тихомиров Б.Н.* О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 11. Спб.: Наука, 1994. С. 102-122.

13. Толстой, 1983 – *Толстой Л.Н.* Так что же нам делать? // Л.Н. Толстой. Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 16. С. 166-399.

14. Штейнберг, 1980 – *Штейнберг А.З.* Система свободы Достоевского. Париж: YM-CA-Press, 1980. 145 с.

References

1. Buzdalov A. *Tolkovanie iskushenii Khrista u Dostoevskogo* [Interpretations of Christ and Dostoevsky's temptations]. Available at: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/9/tolkovanie_iskushenij_hrista_u_dostoevskogo/ (access date: 18.06.2019) (In Russ.)

2. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

3. Dostoevskii F.M. *Sobr. soch.: v 9 tomakh* [Works: in 9 vols.], ed., comm.., prefaced by the Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage (IMLI), Dostor of Philological Sciences T.A. Kasatkina. Dnevnik pisatelia [A Writer's Diary]. Moscow, Astrel'-AST Publ., 2004. Vol. 9. Book 2. 528 p. (In Russ.)

4. Ivanov V.I. Dostoevskii i roman-tragediia (1911) [Dostoevsky and Tragedy Roman]. *Viacheslav Ivanov. Rodnoe i vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 282-336. (In Russ.)

5. Kasatkina T.A. "Zapiski iz podpol'ia' i "Masha lezhit na stole...': Opyt medlennogo chteniia v blizhaishem kontekste [*Notes from the Underground* and *Masha is Lying on the Table...*: Experience of slow reading in the closest context]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, Philological journal, 2018, No 1, pp. 121-147. (In Russ.)

6. Meerson O. Nabokov – apologet: zashchita Luzhina ili zashchita Dostoevskogo? [Nabokov as an apologist: Luzhin's or Dostoevsky's defense?]. *Dostoevskii i XX vek* [Dostoevsky and the 20th century], ed. by T.A. Kasatkina. In 2 vols. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007, vol. 1, pp. 358-381. (In Russ.)

7. Pavel Khondzinskii, protoierei. *Dostoevskii kak "uchitel' Tserkvi'* [Dostoevsky as 'the Father of Church']. Available at: http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/ (accessed at: 18.06.2019) (In Russ.)

8. Pavel Khondzinskii, protoierei. "Chistaia liubov'' v poucheniiakh startsa Zosimy' ['Pure live" in Starets Zosima's preachings]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, 2013, No 30, pt. I, pp. 423-440. (In Russ.)

9. Rozanov V.V. Chem nam dorog Dostoevskii? (1911) [Why is Dostoevsky dear to us?]. *Vlastitel' dum. F.M. Dostoevskii v russkoi kritike kontsa XIX – nachala XX veka* [Reagent of our dreams. F.M. Dostoevsky in Russian critics of the end of the 19th – beginning of the 20th c.]. St. Petersburg, Khudozhestvennaia literatura, 1997, pp. 270-278. (In Russ.)

10. Tarasova N.A. Znachenie zaglavnoi bukvy v nabornoi rukopisi rasskaza "Son smeshnogo cheloveka' ("Dnevnik pisatelia' F. M. Dostoevskogo za 1877 god) [The meaning of the capital letter in the typeset of the story "The Dream of A Ridiculous Man" (Dostoevsky's A Writer's Diary, 1877]. *Russkaia literatura*, 2007, No 1, pp. 153-165. Available at: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204025855&archive=1206184915&start_from=&ucat=& (access date: 18.06.2019) (In Russ.)

11. Tikhomirov B.N. Diskussionnye voprosy interpretatsii khristianskogo mirovozzreniia Dostoevskogo v svete rabot V.V. Zen'kovskogo [Controversial issues of interpretation of Dostoevsky's Christian worldview in the context of V.V. Zavadovsky's works]. *Dostoevskii i XX vek* [Dostoevsky and the 20th century], ed. by T.A. Kasatkina. In 2 vols. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007, vol. 1, pp. 199-216. (In Russ.)

12. Tikhomirov B.N. O "khristologii' Dostoevskogo [About Dostoevsky's Christology]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Researches]. Is. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 102-122. (In Russ.)

13. Tolstoi L.N. Tak chto zhe nam delat'? [What is to be done?]. *L.N. Tolstoi. Sobr. soch.: v 22 t.* [Works: in 22 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1983, vol. 16, pp. 166-399. (In Russ.)

14. Shteinberg A.Z. *Sistema svobody Dostoevskogo* [Dostoevsky's freedom system]. Parizh, YMCA-Press Publ., 1980. 145 p. (In Russ.)

ББК 83.3(2=411.2)+83+86.37-2
УДК 821.161.1+82+22
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51

Ольга Меерсон

Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест

Olga Meerson

Biblical Subtexts as Arbiters for Ambiguous Passages

Об авторе: Ольга Меерсон, Ph.D. (Колумбийский университет, Нью-Йорк), профессор русского языка и литературы на кафедре славистики Джорджтаунского университета (США).

E-mail: meersono@yandex.ru

Аннотация: В статье обобщаются некоторые положения текущих и предшествовавших исследований автора по теме библейских и литургических аллюзий и подтекстов у Достоевского. Чем эти аллюзии важнее для поэтики и послания данного произведения, тем неуместнее и скандальнее в его контексте они кажутся читателю на первый взгляд, – вплоть до полного вытеснения их из читательского сознания – в область исключительно подсознательного восприятия. Это свойство шокирующей скандальности связывает напрямую неожиданное и революционно-новое в собственно религиозном дискурсе, – в Вести Нового Завета и особенно его понимания Апостолом Павлом (сравни 1Кор. 1:23-24) – с неожиданной, и неожиданно обнадёживающей, скандальностью поэтики самого Достоевского. Таким образом, в статье показано, что исследование подобных аллюзий и подтекстов может помочь прояснить некоторые загадки поэтики Достоевского как выражения его авторской аксиологии.

Ключевые слова: авторитет(ный голос), аксиология, аллюзия, апофатизм, Бахтин, Достоевский, жертвоприношение, интертекст, ирония, истина, кенозис/кенотичность, критерий истинности, момент истины, мотивировка, пародия, подтекст (библейский/литургический), полифония, поэтика, риторика, синтаксис, скандал, стиль, церковнославянизмы, чужое слово, шок.

Для цитирования: *Меерсон О.* Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 34-51

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51

About the author: Olga Meerson, Ph.D. (Columbia University, New York), Professor of Russian Language and Literature at the Slavic Department, Georgetown University, (USA).

E-mail: meersono@yandex.com

Abstract: This article sums up various arguments made in the author's current and previous research of Biblical and Liturgical Subtexts in Dostoevsky. The more important an allusion to a sacred source is for Dostoevsky's own message in any given work, the more "out of place" these allusions seem to be at first glance. Often the reader even completely represses these allusions forcing them out into the area of the subconscious only – so scandalous and inappropriate they seem to be. This shocking scandalousness of sacred allusions is shared by both Dostoevsky's own poetics with its unexpected, and unexpectedly reassuring scandalousness, and by what is unexpected and new, or even revolutionary, in the original religious texts he alludes to, such as St. Paul's message on the Cross in 1Cor. 1:23-24. Thus, the author of the article shows that analyzing these allusions and subtexts can help us solve those riddles of Dostoevsky's authorial poetics and axiology.

Key words: authority (narrative), axiology, allusion, apophatic discourse, Bakhtin, Dostoevsky, sacrifice, intertextuality, irony, truth, kenosis, criteria for narrative reliability, moment of truth, literary motivation, parody, subtext (biblical/liturgical), polyphony, poetics, rhetoric, syntax, scandal, style, Church-Slavonic, the borrowed word, shock.

For citation: Meerson O. Biblical Subtexts as Arbiters for Ambiguous Passages. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3 (7), pp. 34-51.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51

Определенная трудность для читателя данной статьи заключается в том, что в ней я ссылаюсь на свои ранее опубликованные работы на эту тему, каждая из которых посвящена подробному микроанализу текстуальных примеров. Здесь же я стараюсь концептуализировать вопрос о том, зачем именно Достоевскому нужны библейские подтексты (это же касается и литургических) – как разбираемые в предыдущих моих же работах, так и многие другие, затронутые или незатронутые в работах и других исследователей. При подробном их рассмотрении и обобщающем сопоставлении в этих подтекстах выявляется единая их функция: они предоставляют авторитетный арбитраж по поводу спорных вопросов, ключевых для поэтики Достоевского, но кажущихся неразрешимыми.

Предварительно следует отметить поэтический и риторический эффект самих этих подтекстов в произведениях Достоевского,

общую черту их воздействия на читателя. Они звучат скандально, и на первый взгляд кажется, что этой своей скандальностью они компрометируют собственно библейский текст. Например, когда про Варвару Петровну Ставрогину сказано, что она все обидные записочки от Степана Трофимовича складывала в специальный ларчик, а кроме того «слагала в сердце своём» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 13], а одну обиду от него, очень глубокую, «тотчас же сложила в сердце своём» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 21], то кажется, особенно ввиду совершенного вида в последнем случае, что здесь пародия на слова Евангелиста Луки о Божией Матери. Но на деле эта аллюзия компрометирует Варвару Петровну, а не Богородицу. Ведь важно различие между тем, что́ именно слагает в сердце Своем Божия Матерь (слова Господа, Своего Сына, ср. Лк. 2:19: «Маріамь же соблюдаше вся глаголы сія, слагающи въ сердцы своемъ»), а что́ – Варвара Петровна (обиды и злопамятство). Чем больше подобие формулировок, тем важнее на его фоне различия в их содержании[1].

Однако аллюзии такого рода всё равно провокационные, скандальные, так что мы стараемся их как-то вытеснить, замазать в памяти. Так например, о визите Ивана к Смердякову сказано:

> **Это уже в третий раз** шё**л** Иван Фёдорович говорить со Смердяковым **по воз**вращ**ении своём из** Москвы [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 41].

Сравни:

> **Это уже в третий раз** яви**л**ся Иисус ученикам Своим **по во**скрес**ении Своем из** мертвых (Ин. 21:14)[2]

В этом случае читатель переживает шок от того, насколько скандальна самая возможность параллели или ассоциации между Иваном – и Иисусом (!) и особенно – между Смердяковым и уче-

1 Подробнее см. об этом феномене мою статью: [Меерсон, 1999].

2 Об этом примере я писала неоднократно в разных контекстах. См., например, мою книгу о табу у Достоевского по-английски или статью в предыдущей ссылке. Но возможно, самый актуальный для нынешнего контекста вариант анализа этого отрывка – это моя статья [Меерсон, 2007].

никами Иисуса, – не говоря уже о приравнивании возвращения из Москвы – воскресению из мертвых.

Однако зачем такой эффект? Каков настоящий смысл этого шока, который мы испытываем от формального, синтаксического и морфологического подобия столь разных по содержанию и контексту сообщений, какова цель и самого этого скандального подобия?

Когда в синтаксисе двух текстов возникает много параллелей, то на их фоне становятся особенно важными и различия в сообщениях и в выборе слов. Поскольку синтаксис определяет отношения элементов между собой, а не сами эти элементы, это предложение о «третьем разе» посылает сигнал в наше подсознание: конечно, Иван – никак не Иисус, но тем важнее то, какие между ними отношения, – что Смердяков – его, Ивана, ученик. Персонажи не подобны евангельским, но их *отношения* между собой евангельским *отношениям* – аналогичны. Поэтому скомпрометирован этой аллюзией именно Иван: каков учитель – таков и ученик, таков и преподанный ему урок! То есть чем больше Иван Смердякову учитель, тем больше он разнится от Иисуса. Главное же отличие ученичества Смердякова от основного мотива учительства и ученичества между Иисусом и Его учениками в том, что Иисус Своих учеников любит, а Иван своего – нет. Поэтому именно формальное подобие в синтаксисе говорит о глубинном внутреннем различии между действующими лицами, а главное – о принципиальном различии их отношений между собой в каждом случае.

Этот пример хорошо иллюстрирует эффект такого вот пародийного цитирования Писания у Достоевского. Пародируется при нём не изначальный, священный контекст, а новый. Подобных примеров полно и ещё – в случае, скажем, со скандальными цитатами из Писания в устах Фёдора Павловича Карамазова или даже чёрта Ивана.

Зачем же Достоевский «впрягает» такие сложные средства выразительности, чтобы «всего лишь» спародировать собственные сюжеты, положения и мир собственных героев? Общо этим примерам всё то же: цитата из Писания как бы высвечивает пронзительным светом, что именно в *новом* контексте ей не соответствует, «не дотягивает» до священного смысла. Писание здесь становится критерием истинности и правды, в чём-то аналогичным тому, о котором Цветаева писала в своей статье «Искусство при свете совести».

Для поэтики именно Достоевского такой тип высказывания не просто характерен, но и императивен. Ведь в отличие от Толстого, например, рассказчик у Достоевского никогда не скажет нам прямо, как его понимать «правильно». Вместо этого он будет «давить на психику», шокировать нас, скандализировать и соблазнять, как проповедь Христа распятаго, по свидетельству Павла (1Кор. 1:23), для иудеев соблазн (скандал/σκανδαλον), для эллинов безумие. Этим свойством своего рассказчика, его скандальностью, Достоевский неожиданно по функции уподобляется своей проповедью Павлу. Конечно, тон собственно рассказчика у Павла и иной, более лобово-проповеднический, но зато он столько же парадоксален. (Подробнее я рассматриваю их сходство в статье о генерале Иволгине и рядовом Колпакове [Меерсон, 2001].) Итак, такие формы священных подтекстов позволяют Достоевскому проповедовать, не прибегая к нравоучительному и вообще учительскому тону.

Однако скандальность священных аллюзий – не единственный критерий истинности взгляда на мир Достоевского, который даёт нам подтекст из Священного Писания и иногда – богослужения. Иногда это просто их неожиданность, или какая-то запрятанность, или кажущаяся невообразимость в контексте сюжета Достоевского.

В каком-то смысле запрятывание – приём, обратный скандальным аллюзиям: в их случае нас скандализует *узнавание* священного подтекста и его кажущаяся неуместность. Здесь же, при запрятывании, мы его *не* узнаем, в силу этой же кажущейся неуместности. В обоих случаях мы просто вытесняем священный подтекст как невозможный по определению. Поэтому на нас, читателей, он воздействует только подсознательно.

Возможно, тут следует бегло упомянуть одну из последних моих статей на эту тему, опубликованную, как и несколько предыдущих, в альманахе «Достоевский и мировая культура». Это статья о подтексте жертвоприношения Исаака в эпилоге «Преступления и наказания» [Меерсон, 2013]. У неё есть и английский вариант, но там чуть сдвинут фокус – на еврейский вопрос. Сейчас же важно другое: в эпилоге вдруг появляется эпизод, никак не мотивированный контекстом. Раскольников, который уже признался в преступлении и отбывает за него каторгу, никак не может раскаяться искренне, по совести, не чувствует раскаяния. И вот он сидит и созерцает противоположный берег – где свобода, – поминая при этом «времена

Авраама и стад его» – которые он почему-то ассоциирует с этой свободой. Сидит он на стопке поленьев и встаёт с неё другим человеком, раскаявшимся и заметившим, наконец, и Соню:

> День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, **на берег реки**, где в сарае **устроена** была обжигательная **печь** для алебастра и где толкли его. Отправилось туда **всего три работника**. **Один из арестантов взял конвойного и пошел с ним** в крепость за каким-то инструментом**; другой стал изготовлять дрова и накладывать в печь.** Раскольников вышел из сарая на самый берег, **сел на** складенные у сарая **бревна** и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С **высокого** берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. **Там**, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. **Там** была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, **там** как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века **Авраама** и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила.
>
> Вдруг подле него **очутилась** Соня [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 421].

Всё это – весь эпизод, включая и чудесное появление Сони и непонятное перерождение Раскольникова – по видимости никак не мотивировано в повествовании, происходит как по мановению волшебной палочки, Раскольников здесь выступает как эдакий homo paenitens ex machina. Обычно это считается недостатком эпилога, признаком его неорганичности для контекста и идей всего романа.

Однако тут, именно в этом эпизоде, запрятан библейский подтекст, который многое объясняет, давая мотивировку именно радикальности перемен в сознании Раскольникова – перемене его ума (буквальное значение слова «метанойя», то есть «покаяние», по-гречески, – «перемена ума»). В этом эпизоде есть масса деталей, которые указуют на важный библейский подтекст, на первый взгляд, настолько выпадающий из контекста, что он кажется нам просто немыслимым. (См. детали, выделенные мною жирным шрифтом для наглядности, как здесь, так и в исходной цитируемой статье на эту тему.) Там, на крутом берегу, где сидит Раскольников на брёвнах,

устроена (не «сложена»)[3] печь, там надсмотрщик уходит обратно с двумя ещё арестантами, а потом он возвращается к Раскольникову уже один. Специально оговорено, что сам Раскольников пришёл с другими арестантами, которые принесли на себе брёвна для дров, чтобы разжигать огонь, и что теперь вот он сам как-то оказался сам на этих брёвнах. Притом сидит он, как бы «зависая» во времени – точнее, вне времени – в своём умственном созерцании Авраама. Всё это – детали из совсем другого повествования, библейского, – о связывании Исаака (об акеде / עקידת-יצחק, Быт. 22:1-14), то есть о его востребованном, но несостоявшемся жертвоприношении, из книги Бытия (именно из-за того, что жертвоприношение не состоялось, в еврейской традиции его принято называть «акеда», то есть «связывание», а не собственно «жертвоприношение»). Конечно, параллель можно бы было счесть приблизительной, если бы весь эпизод был хоть как-то ещё сюжетно мотивирован в отрывке собственно у Достоевского, кроме подтекста из Бытия. Однако эти детали в эпилоге не мотивированы ничем, кроме того, что они соотносятся с подтекстом из Бытия. В самом же эпилоге, вне этого библейского контекста, эпизод кажется неуместным, он даже бросается в глаза своим выпадением из контекста, а также из времени и хода повествования. Но именно это обстоятельство и выдвигает значение подтекста на первый план: будучи необъясним сам, он многое объясняет в происходящем, – сам мотивируя некоторое изменение, происходящее в душе Раскольникова, покаяние именно как метанойю, перемену ума, – перемену, иначе, без этой аллюзии на Исаака на жертвеннике, ничем не объяснимую. Дело в том, что Исаак пережил свою казнь мысленно и выжил – как и сам Достоевский, впрочем. Однако что же Раскольников-то вынес из этого опыта? Его урок в чём-то подобен уроку и самого Исаака из его переживания, самого Достоевского – из пережитого им. Оба в известном смысле пережили собственную смерть/казнь/заклание.

[3] Слово «устроена» маркировано как заимствование из текста Бытия, притом именно русского, а не славянского, притом доступного Достоевскому одному из первых в то время. Поскольку при обсуждении моего доклада на конференции «Богословие Достоевского» в ИМЛИ РАН (26-27 февраля 2019 года) был поднят вопрос о том, что в полном виде синодальный русский перевод Библии ещё не был издан как книга, отметим здесь, что книга Бытия была уже доступна в виде публикации (перевод митр. Макария на основе Павского, вошедший впоследствии в синодальное издание) в «Православном обозрении» за 1863 год, № 12 [Православное обозрение, 1863]. Год был уточнён прямо во время прений на конференции. Выражаю особую признательность коллеге Артемию Стрелецкому).

Тут становится важен главный мотив романа – мотив жертвы, который приобретает совсем иное значение из-за этой аллюзии на несостоявшееся жертвоприношение (или акеду /עקידה) Исаака. Идеологически Раскольников ведь ещё и большой сторонник человеческих жертв ради великого. Он готов принести в жертву другого/другую ради стоящей того цели. А тут он сам – совершенно не идеологически, а экзистенциально – оказывается в положении жертвы, и только пережив это состояние на собственной шкуре, он понимает, что именно не так с его теорией. Вот именно то, что он согласен принести в жертву других/другого/другую, а не себя. А тут оказывается, что так не работает: вся его диалектика упраздняется этим его экзистенциальным опытом, который рассказчик не даёт осмыслить диалектически ни ему, ни нам. Поэтому-то аллюзия на акеду / עקידה так и запрятана, в том числе и от читателей, и распознается она только по тому, что никакой иной мотивировки включения этого эпизода в Эпилог нам не предлагается, он выпадает из контекста и непонятен.

Это классический случай-находка для деконструкции: когда что-то необъяснимо или немотивировано, то с его помощью можно объяснить остальное. Только здесь важно, что в роли этого интерпретатора выступает именно библейская аллюзия.

Что же она нам объясняет – актуальное для романа в целом? Следует вспомнить, что этот роман – о том, как герой попадает в плен собственной идее, как умственные рассуждения и идеологические допущения доводят его до греха и не позволяют пережить искреннее, не-идеологическое раскаяние. Именно в этом эпизоде Раскольников и перерождается, и оказывается способным пережить покаяние, а не передумать и не продумать его. Именно с этим эпизодом меняется описание и внутренних процессов мысли Раскольникова, – вернее мысль превращается в переживание. Далее Достоевский прямым текстом противопоставляет диалектику и мыслительные процессы – непосредственному переживанию, экзистенциальному опыту:

> Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 422].

Это – пятый абзац с конца всего романа, и сразу после него упоминается Евангелие, которое Раскольников, наконец, взял в руки. Его тема – это крестная жертва, жертва настоящего Искупителя – за свой (Свой) счёт, а не принесение в жертву другого.

При том, что я ссылаюсь на собственные предыдущие публикации и свою аргументацию в них, в данной статье я, как уже было сказано, пытаюсь несколько изменить ракурс взгляда на значение и функцию примеров, которые сама же анализировала и прежде. Важными оказываются скандальность или же кажущаяся неуместность, немотивированность библейских аллюзий в таких вот спорных местах. Эти аллюзии – ключ к какому-то замку, который читателю не очевиден и который ему ещё предстоит найти, – замку к секрету смысла в тексте самого Достоевского.

Пример Раскольникова, оказавшегося в положении Исаака – только один из многих, их ещё множество, даже если брать только те, которые я сама уже рассматривала в предыдущих работах. На этих примерах виден не только и не столько механизм пародии, как работающей на компрометирование одного из контекстов – не обязательно исходного, возможно, и нового. Тут ещё и хорошо видна функция этого механизма именно в случае библейских подтекстов. У Достоевского любая скандальная ситуация в его романах, соотносимая с Библией и её сюжетами, соотносимая, как правило, скандально и парадоксально, – воздействует на читателя так, как действует Логос в мире: всё ставит на свои места, весь наш хаос в жизни и в душах. Сразу видно, чего стоят наши идеи и вытекающие из них действия и жизнь.

Это позволяет делать далеко идущие обобщения. Раньше, в книге о словесных табу у Достоевского, я выдвигала тезис, что критерий истинности у него – непроизносимость, что над полифонией – над всем множеством голосов и ракурсов и поверх их – парит некое умолчание о главном, и его голос, голос этого умолчания, как это ни парадоксально, – преобладает как рупор истинности, парадоксально явленной нам апофатично, именно посредством красноречивого умолчания [Meerson, 1998].

Теперь же я полагаю, что это красноречивое умолчание, этот язык боли и невыразимого словами, важный и неотменимый – лишь частный случай запрятывания главного.

Библейские же аллюзии – тоже частный случай, но они проливают на всё странное и, казалось бы, немотивированное, абсолютный

свет, обязательный для всех и перекрывающий полифонию мнений некоторой трансцендентальностью, общностью восприятия у отдельных не сговорившихся между собой субъектов.

Неуместным, а потому и невозможным, невообразимым, кажется нам многое в этом роде у Достоевского. Иногда это даже не текстуальная аллюзия на библейский/евангельский подтекст, а применение евангельской логики к совершенно на первый взгляд неподходящим для неё новым эпизодам у самого Достоевского. Это применение кажется нам настолько абсурдным и скандальным, что мы его вытесняем, не успев даже заметить.

Такова, например, абсурдная логика у пьяницы и болтуна генерала Иволгина в «Идиоте», логика юридического прецедента: воскресение неизвестно откуда взятого им, Иволгиным, рядового Колпакова в его рассказе, – основание для оправдания Мышкина-старшего, умершего под судом как виновного в смерти оного Колпакова [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 82-83][4]. Ведь если умерший больше не мёртв, то с виновника его смерти снимается вина. Логика в подоплёке этого рассказа Иволгина – абстрактно-законническая, но однажды в истории она сбылась, был прецедент! Это – казус Воскресения Христова, а не какого-то там рядового Колпакова, на ходу и по пьяни и доброте душевной выдуманного генералом Иволгиным. В отличие от Колпакова, Христу-то ведь удалось снять с людей вину за Его смерть тем, что Он воскрес!

Чем больше формального подобия в этих скандальных аллюзиях на Писание между Христом (или Его Матерью – как с Варварой Петровной) – и персонажами – Иваном ли или Колпаковым, или Варварой Петровной, – тем глубже зияет бездна различий между ними по сути.

Повторим: Иван Карамазов не Иисус, но Смердяков его ученик; при этом Иван его не замечает, именно потому, что в отличие от Иисуса со Своими учениками, Иван своего ученика не любит. И именно поэтому он виновен в том, что Смердяков убил их общего отца. Варвара – никак не Божья Матерь, Колпаков никак не Христос, как и никто иной в романе «Идиот», а Раскольников – не невинная жертва, как Исаак, а напротив – сам убийца жертв, притом одной из них – невинной (Лизаветы – точно уж невинной!).

---

4 См. [Меерсон, 2001].

Во всех этих и многих других случаях библейская аллюзия произносит над героем (и полюбившим его читателем) некий высший суд, – высший потому, что он стоит над полифонией внутри поэтического мира романов – перекрывает силу их голосов и самосознаний.

Но дело заходит даже далее. Критерий истинности у Достоевского – оказывается больше и авторитетнее не только его голоса как рассказчика или голосов его рассказчиков, но он оказывается и более авторитетным, чем собственно авторская позиция самого Достоевского, притом именно в соответствии с его авторским замыслом и умыслом! Это – голос Писания! Как это происходит? Тут писательское мастерство смыкается не только с полифонизмом автора, но и с его кенотичностью[5], способностью самоумалиться и вовсе отойти в сторону: истина для него больше, а не меньше его самого, со всеми его воззрениями, убеждениями и даже владением словом!

Из-за полифонизма Достоевского в каждой цитате мы все пытаемся докопаться до исходного текста, нескомпрометированного линзами чужого восприятия и наслоениями чужого слова – будучи уверены, что тут-то мы услышим его собственный голос, без наносных слоёв и чужих голосов. И таки докапываемся! Но тут нас ждёт сюрприз: этот голос без наносных слоёв у Достоевского, выражающий его собственную авторскую аксиологию, оказывается не его голосом, а голосом Библии, её авторов, поэтов, евангелистов, пророков. То есть истина, которую он жаждет донести, требует от него отказаться от авторских прав на эту самую истину, – в пользу Слова Божия.

Так, например, с огарком свечи, освещающим «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением Вечной Книги» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 252] в «Преступлении и наказании». Речь – о чте-

[5] Кенозис – это божественное истощание. Человек может быть причастен этому явлению, но свойственно оно только Богу Всемогущему, крепкому и бессмертному: только Ему есть куда умаляться и от чего отказываться (ср.: [Николай Сахаров, 2012]). В русском поэтическом мире это явление лучше всего описано в стихотворении «Гефсиманский сад» в «Докторе Живаго»: «Он отказался без противоборства, // как от вещей, полученных взаймы, // от всемогущества и чудотворства // и был теперь, как смертные, как мы». Однако, в определённом, узком смысле автор литературного произведения подобен Автору-Творцу, – будь он Достоевский, Пастернак или его герой доктор Живаго (не случайно названный так в напоминание о том, как Петр исповедует Христа Христом, Сыном Бога Живаго). Конечно, смертный автор может самоумалиться лишь в малом, но область его «всемогущества и чудотворства» – его авторитет и голос его рассказчика. Отказаться от них в пользу голосов героев – вот форма кенозиса автора.

нии Евангелия от Иоанна («четвёртого») о воскрешении Лазаря. Посмел бы Достоевский назвать Раскольникова и Соню такими библейскими словами, как «убийца» и «блудница», от своего имени, – он бы соврал, много на себя взяв! Но эти слова – из самого́ читаемого ими Писания.

Тут ярко сияет момент истины, когда автор отказывается не только от своего голоса, но даже и от своего стиля, в пользу библейского. Да, нигде больше Достоевский Раскольникова и Соню так не называет, именно потому, что здесь называет их так не он, а язык оной Вечной Книги. Голос истины автору-Достоевскому не принадлежит. Он его просто услышал и передал. Но тем неумолимее этот голос как арбитр того, как же там «на самом деле», – кто убийца, кто блудница и что/какая книга (Книга) их соединит, примирит и спасёт.

Истина

Именно то, что у Достоевского голос Писания авторитетнее его собственного, объясняет и ещё один его приём запрятывания аллюзий: они часто действуют намного сильнее, когда они менее прямолинейны. В этом, непрямом случае мы больше интуитивно распознаем их как момент сокровенной жизни говорящего, того, что у него вырвалось, а не выставляется напоказ. Особенно этот глубинный эффект (Робин Миллер [Miller, 2007] назвала его эффектом гомеопатии у Достоевского: чем глубже запрятано, тем сильнее действует) и критерий истинности виден по контрасту, иногда в том же тексте и совсем рядом, с более лобовой аллюзией на тот же самый подтекст.

Так в «Карамазовых» аллюзия на Каинов ответ Богу «разве сторож я брату моему» (Быт. 4:9) звучит сильнее в квазилакейском варианте Смердякова, чем в прямом – у Ивана, в следующей главе.

Сначала разговор со Смердяковым:

> – Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял? – тихо, раздельно и пренебрежительно ответил Смердяков [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 206].

Своим нарочито лакейским тоном Смердяков здесь как бы отталкивает от себя, лакея, даже всякую возможность намёка на то,

что и он тоже брат. Однако по сути, перефразируя слова Каина об Авеле, он говорит о Мите цинично, но именно как о собственном брате.

А потом, сразу в главе «Братья знакомятся», – мы слышим слова Ивана:

> – Что же Дмитрий и отец? Чем это у них кончится? – тревожно промолвил Алеша.
>
> – А ты все свою канитель! Да я-то тут что? Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию? – раздражительно отрезал было Иван, но вдруг как-то горько улыбнулся. – Каинов ответ Богу об убитом брате, а? Может быть, ты это думаешь в эту минуту? Но, черт возьми, не могу же я в самом деле оставаться тут у них сторожем? [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 211][6]

Итак, Иван цитирует Писание слишком в лоб, чтобы мысль о братстве и ответственности за брата (в том числе и за его брата Смердякова, каковым себя Смердяков осознаёт, а Иван и остальные братья Карамазовы, включая и Алёшу, его не осознают) могла самим Иваном восприниматься серьезно, на уровне осознанности.

Завуалированные, нарочито лакейские слова Смердякова с аллюзией на Каина (как на себя – в отношениях с его братом Митей!) воздействуют на нас больше, чем слова Ивана. И дело именно в их прикровенности, непрямоте.

Теперь ещё немного о том, как подтекст из Писания может авторитетно заверить то, какое значение слова у Достоевского настоящее, а какое – ироническое. В данном примере есть некоторая автореферентность: это слово – «истина»! Здесь мне придётся сослаться на свою статью «Истина как чужое слово у Достоевского» [Меерсон, 2016]. Но в данном случае, в отличие от этой статьи, нам важно больше сосредоточиться на источнике этого слова («истина») в самом Писании, в выражении Псалма 84/85 «истина воссия/[ет]». Эту статью (см. ссылку) я написала в объяснение загадочных слов и Ставрогина Шатову, и самого Достоевского – Фонвизиной: если Христос и истина разделятся, я лучше останусь со Христом. Мой аргумент состоял в том, что в этом высказывании «истина» для До-

6 См. мою статью [Меерсон, 2007].

стоевского – чужое, ироническое слово, употребляемое в значении Герцена или прочих позитивистов.

Очень хорошо видно, как здесь возможна ирония и не-своё слово, на примере разговора Ивана с Фёдором Павловичем, – где Фёдор Павлович говорит «Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить <…> чтоб истина скорей воссияла» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 123], а Иван возражает, что, мол, если «истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом… упразднят» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 123]. Очевидно, что ни тот, ни другой в эту, имеющую воссиять истину сами не верят, а лишь иронизируют, оба, но с разных позиций.

В той, предыдущей статье я подчеркивала, что в этом разговоре Ивана с отцом «истина» – чужое, двуголосое слово, что Федор Павлович уже и сам пародирует тон позитивистов и их понимание истины. Но сейчас, пожалуй, следует еще дополнительно остановиться на слове «воссия/ла / воссия/ет». (Я упоминала о нём и в той статье, но не останавливалась на том, что оно свидетельствует о библейском подтексте как критерии истинного понимания истины, как ни тавтологично это звучит). Ещё до иронического преломления в устах Фёдора Павловича, уже для русских наследников и последователей «Дидерота», это слово чужое, заимствованное из риторики оппонента. Заимствовано же оно из церковнославянского языка, где в Евангелиях и богослужении относится к Самому Христу и предполагает именно Его неотделимость от истины.

Конечно, самые знаменитые литургические сочетания такого рода запоминаются в службах Рождества и Пасхи. Однако рассмотрим их ветхозаветный текстовый источник: тот стих Псалтири (только по-славянски: по-русски по-другому!)[7], где встречается это выражение: «Истина от земли́ возсія́, и пра́вда съ небесе́ прини́че» (Пс. 84:12). По-русски, в синодальном переводе, это будет: «Истина возникнет из земли, и правда приникнет с небес». По смыслу это

[7] Русский текст книг Ветхого Завета стал доступен читателю только в 60-е годы XIX века, в переводах Архимандрита Макария Глухарёва или на основании их. При этом сам Архимандрит Макарий скончался уже в 1846 году, так и не увидев своих переводов напечатанными. Примечательно, что среди сделанных им переводов Писания нет Псалтыри, а среди книг, изданных потом в качестве «Синодальной» Библии (1876) она появляется. Во всяком случае, эту книгу даже и до сих пор русскоязычные читатели обычно знают именно по литургическому употреблению, то есть по чтениям часов и стихам в богослужении (например, по прокимнам, стихам перед стихирами и проч.), а потому исключительно по церковнославянски (ср.: [Русская Библія]).

значит, что верность[8] произрастет/прозябнет или уже прозябла/прозябе[9] из земли, праведность склонится с небес. То есть важна парадоксальность, что истина (абсолютное и безусловное) явится снизу, а правда/справедливость (касающееся правильного в человеческих и земных отношениях) – наоборот сверху. Эта парадоксальность направлений подчёркивает, что псалом обещает и возвещает корректировку и лжи, и несправедливости – как сложением можно проверить операцию по вычитанию, умножением – по делению, и т.п. Слово же «воссияет», в отличие от произрастёт/произросла/прозябе/תִּצְמָח, не подчеркивает того парадокса, что истина придёт снизу, от земного. Максимум оно предполагает движение вверх как при восходе солнца (ἀνέτειλεν) – но не от земных к небесным. В выражении появляется не только иной глагольный состав, но и несколько иное сообщение, связанное с истиной как источником света. Именно поэтому смысл церковнославянской фразы, как и греческой, воспринимается как оригинальный: он отличается от изначального еврейского по коннотациям света и восхода, – которых в других библейских еврейских глаголах в псалмах и у Исайи (например) полно, но не здесь[10].

Таким образом, исходным выражением для дву- и более- голóсого слова у Фёдора Павловича Карамазова, его сына Ивана, самого Достоевского и даже передразниваемых им российских позитивистов, противопоставляющих истину и Христа, является именно *библейское* выражение, именно его, множеством наложений и линз, переиначивают все, передразнивая друг друга по очереди, как мячик перекидывая друг другу сочетание «истина воссияет». Но такое вос-

8 Истина как надежность, то, на что можно положиться, еврейское эмет / אֱמֶת, о котором писал еще Флоренский в начале своего «Столпа...», притом в греческом тексте появляется слово «истина» как «незабвенное» ἀλήθεια, о чем писал тот же Флоренский, сравнивая этимологию этого слова в разных языках [Флоренский, 1914, с. 21].

9 Тут на библейском языке скорее аорист, что отражено и в греческом, и в церковнославянском (сравни еврейское תִּצְמָח).

10 Сравним следующие изводы стиха из Псалтири о «воссиявшей истине»: и́стина от земли́ возсiя́, и пра́вда съ небесе́ прини́че: (Пс. 84:12) ἀλήθεια ἐκ τῆς γῆς ἀνέτειλεν καὶ δικαιοσύνη ἐκ τοῦ οὐρανοῦ διέκυψεν (Пс. 84:11). (Пс. 85:11/יב אֱמֶת מֵאֶרֶץ תִּצְמָח; וְצֶדֶק מִשָּׁמַיִם נִשְׁקָף (פה:י״א..

ἀνέτειλεν значит восстала/ поднялась или воссиял/а, как солнце или звезды

/תִּצְמָח– только процвела,

А возсия – только воссияла. То есть по контексту подходит всё, но эквивалентны варианты друг другу только относительно. (Forms of the word: Dictionary: ἀνατέλλω Principal Parts: -, ἀνέτειλα, ἀνατέταλκα, -, - Gloss: to rise, dawn. Definition: to cause to rise, Mt. 5:45; intrans. to rise, as the sun, stars, etc., Mt. 4:16; to spring by birth, Heb. 7:14) [Biblical Greek].

приятие всеми ими (и нами!) выражения как *исходно* библейского обусловлено в самом русском языке, где именно церковнославянизмы указывают на авторитетность церковнославянского перевода Библии как «подлинника», то есть как классического и образцового текста Писания. Иначе говоря, «истина воссия/ет» – это образцовое выражение и цитата «из библейского оригинала» именно по-славянски, и именно и только для русского уха – будь то ухо Герцена, Федора или Ивана Карамазова или Фёдора Достоевского, Шатова, Ставрогина, Фонвизиной или наше, – то есть независимо от того, принимает ли или отвергает саму Библию любой из них и нас, носителей этого русского языка[11]. Поэтому и важно, что в подоплёке и основе всех этих многоголосых слов и передразниваний лежит *исходно библейское* (для русского уха) понимание истины и того как она возсиявает.

Но тогда нам важно понять, какую связь это исходно библейское выражение предполагает между истиной и Христом, Который для христиан-читателей Библии – включая Достоевского – истину олицетворяет, а не противопоставляет Себя ей. Таким образом библейский подтекст или источник выражения выявляет некий «момент истины»: он свидетельствует, что «на самом деле» все остальные варианты «истины» как чужого слова – это лишь наложения многих линз в иронически дву- или многоголосом слове. Именно ироничность таких наложений, их нарочитая вторичность, и свидетельствует о том, что смысл слова «истина» в них не настоящий, что оно в них означает свою противоположность – суррогат. При ироническом наложении разных значений слова друг на друга, как описано у Бахтина, приходится анализировать саму природу иронии в таких наложениях. Это позволяет докопаться до исходного значения слова. Но тут-то и оказывается, что оно – из Библии, его смысл – тот же, что в ней! Особенно это важно потому, что это слово – «истина»!

Этот пример позволяет предположить, что когда у нас не остаётся критериев для того, что же сам Достоевский имеет в виду «на самом деле», поверх всех полифонических линз и многоголосицы,

[11] Как отмечено в предыдущем примечании, это выражение, конечно, более аналогично греческому, чем еврейскому, но и по-гречески глагол семантически не про вспыхнувший свет, а про восход как движение светила вверх.

один критерий у нас остаётся: это Писание как исходный источник значения интерпретируемого слова.

Но и во многих других случаях библейский подтекст высвечивает глубинный смысл той реальности у Достоевского, которая без этого кажется абсурдной и немотивированной в качестве элемента текста и противоречивой и бездоказательной в качестве философского положения.

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

2. Николай Сахаров, 2012 – *Николай (Сахаров), иеромонах*. Понятие кеносиса в богословской мысли Архимандрита Софрония (Сахарова) // Церковь и время. 2012. № 58. URL: https://mospat.ru/church-and-time/1130 (дата обращения: 17.06.2019)

3. Меерсон, 2013 – *Меерсон О*. Авраам и Исаак – свидетели покаяния Раскольникова // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. 2. С. 9-26.

4. Меерсон, 1999 – *Меерсон О*. Библейские интертексты у Достоевского. Кощунство или богословие любви? // Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 40-53.

5. Меерсон, 2016 – *Меерсон О*. Истина как чужое слово у Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2016. № 34. С. 9-29.

6. Меерсон, 2001 – *Меерсон О*. Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 42-59.

7. Меерсон, 2007 – *Меерсон О*. Четвёртый брат или козёл отпущения ex machina? // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения / под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наука, 2007. С. 565-604. URL: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/sbornik-bratya-karamazovy/olga-meerson-ssha.htm (дата обращения: 17.06.2019)

8. Православное обозрение, 1863 – Православное обозрение. М.: В университетской типографии (Катков и К°), 1863. Т. 12. С. 17-106.

9. Русская Библія – Русская Библія. URL: http://biblia.russportal.ru/index.php?id=masor.macar (дата обращения: 17.06.2019)

10. Флоренский, 1914 – *Флоренский П*. Столп и утверждение истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. 812 с.

11. Biblical Greek – Basics of Biblical Greek. URL: https://www.billmounce.com/greek-dictionary/anatello (дата обращения: 17.06.2019)

12. Meerson, 1998 – *Meerson O*. Dostoevsky's Taboos / Artes Liberales. Bd. 2. Dresden: Dresden University Press, 1998. 232 p.

13. Miller, 2007 – *Miller R.F.* Dostoevsky's Unfinished Journey. New Haven & London: Yale University Press, 2007. 272 p.

References

1. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Ieromonakh Nikolai (Sakharov). Poniatie kenosisa v bogoslovskoi mysli Arkhimandrita Sofroniia (Sakharova) [The concept of kenosis in Archimandrite Sophronii's theological thought]. *Tserkov' i vremia*, 2012, No 58. Available at: https://mospat.ru/church-and-time/1130 (date of access: 17.06.2019) (In Russ.)

3. Meerson O. Avraam i Isaak – svideteli pokaianiia Raskol'nikova [Abraham and Isaac as the witnesses of Rascolnikov's repentance]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, 2013, No 30 (2), pp. 9-26. (In Russ.)

4. Meerson O. Khristos ili "Kniaz'-Khristos'? Svidetel'stvo generala Ivolgina [Christ or the "Prince Christ"? General Ivolgin's evidence]. *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": Sovremennoe sostoianie izucheniia* [Dostoevsky's Novel *The Idiot*. Contemporary State of Research]. Moscow, Nauka Publ., 2001, pp. 42-59. (In Russ.)

5. Meerson O. Bibleiskie interteksty u Dostoevskogo. Koshchunstvo ili bogoslovie liubvi? [Biblical Intertexts in Dostoevsky's Works. Blasphemy or the Theology of Love?]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, 1999, No 12, pp. 40-53. (In Russ.)

6. Meerson O. Istina kak chuzhoe slovo u Dostoevskogo [Truth as the Other Man's Word at Dostoevsky]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, 2016, No 34, pp. 9-29. (In Russ.)

7. Meerson O. Chetvertyi brat ili kozel otpushcheniia ex machina? [The Fourth Brother or a Scapegoat Ex Machina?] *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy': sovremennoe sostoianie izucheniia* [F.M. Dostoevsky's Novel *The Brothers Karamazov*: Contemporary State of Researches], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 565-604. Available at: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/sbornik-bratya-karamazovy/olga-meerson-ssha.htm (date of access: 17.06.2019) (In Russ.)

8. *Pravoslavnoe obozrenie* [Orthodox Review]. Moscow, V universitetskoi tipografii (Katkov i Ko Publ.), 1863, vol. 12, pp. 17-106. (In Russ.)

9. *Russkaja Biblia* [Russian Bible]. Available at: http://biblia.russportal.ru/index.php?id=masor.macar (access date: 17.06.2019) (In Russ.)

10. Florenskii P. *Stolp i utverzhdenie istiny*. Opyt pravoslavnoi feoditsei v dvenadtsati pis'makh [The pillar and the confirmation of the truth. An essay of the Orthodox theodicy in twelve letters]. Moscow, Put' Publ., 1914. 812 p. (In Russ.)

11. *Basics of Biblical Greek*. URL: https://www.billmounce.com/greek-dictionary/anatello (access date: 17.06.2019) (In English, Greek)

12. Meerson O. *Dostoevsky's Taboos*, Artes Liberales. Bd. 2. Dresden, Dresden University Press, 1998. 232 p. (In English)

13. Miller R.F. *Dostoevsky's Unfinished Journey*. New Haven & London, Yale University Press, 2007. 272 p. (In English)

УДК 821.161.1
ББК 84 (2 РОС=РУС)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87

Анастасия Гачева

Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века

(Статья первая)*

Anastasia Gacheva

The Heritage of F.M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Doctrine of the Trinity in Russian Theology of the 19th – First Third of the 20th century

(Article One)

Об авторе: Анастасия Георгиевна Гачева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва.
E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу художественного богословия Ф.М. Достоевского в контексте традиции нравственного истолкования догмата, которая сложилась в русской мысли XIX – первой трети XX века. Характерной чертой этой традиции было стремление преодолеть разрыв между храмовым и внехрамовым, между догматикой и этикой, сделать истину веры правилом жизни. Показано становление идеи единства догмата и заповеди в творчестве И.В. Киреевского, Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, митр. Антония (Храповицкого), проведены параллели с Ф.М. Достоевским. «Усиленно сознающие» герои писателя (Версилов, Ставрогин, Иван Карамазов и др.) демонстрируют разрыв между высокими рассуждениями о подвиге веры, «всепримирении идей», обращении государства в Церковь и реальным жизненным «беспорядком»; другие персонажи (Сонечка Мармеладова, книгоноша из «Бесов», Софья

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90023 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90023.

Долгорукая, мужик Марей) не умствуют о вере, но свидетельствуют о ней исполнением заповеди любви; полноту же соединения догмата и заповеди, богословия и богодействия являют Тихон, старец Зосима, Алеша Карамазов. В статье обосновывается значение филологического метода для понимания богословских и религиозно-философских взглядов писателя, подчеркнуто, что художественное богословие Достоевского, основанное на восприятии мира как храма, а человека – как живой иконы, сродни литургическому богословию, представленному в образцах богослужебной поэзии и активно использующему образно-символическую форму выражения истин веры.

Ключевые слова: художественное богословие, творчество Ф.М. Достоевского, догматика, этика, внехрамовая литургия, нравственная идея догмата.

Для цитирования: Гачева А.Г. Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. 2019. № 3. С. 52-87.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87

About the author: Anastasia G. Gacheva, Doctor of Philological Science, Leading Researcher at A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow).

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of artistic theology of F. M. Dostoevsky in the context of the tradition of moral interpretation of dogma, which developed in Russian theology in the 19th – the first third of the 20th century. A characteristic feature of this tradition was the desire to bridge the gap between the temple and the world, between dogma and ethics, to make the truth of faith the rule of life. The formation of the idea of unity of dogmas and commandments in the works of I.V. Kireevsky, N.F. Fedorov, V.S. Soloviev, Antonii Chrapovitsky is shown, parallels with F.M. Dostoevsky are drawn. Dostoevsky's "strenuously conscious" characters (Versilov, Stavroginm Ivan Karamazov and etc.) show the gap between rhetoric talks of religious devotion, "all-reconciliation" of ideas, transformation of the state into Church and the real life "mess"; other characters (Sonechka Marmeladova, the book-peddler in *The Demons,* Sofja Dolgorukaya, the peasant Marey) do not philosophize about the faith but bear evidences of it by fulfilling the commandment of love; and the absoluteness of dogma and commandment, reasoning about God and "doing in God" is shown in Tikhon, Zosima, Alyosha Karamazov. The article justifies the meaning of the philological method for understanding Dostoevsky's theological, religious and philosophical ideas and highlights that the author's artistic theology based on the perception of the world as a temple and a person as a living icon is similar to the liturgical theology that can be found in the samples of liturgical poetry and actively uses metaphorical and symbolic way of expressing the truths of faith.

Keywords: artistic theology, F.M. Dostoevsky's works, dogmatic, ethics, off-temple liturgy, moral idea of dogma.

For citation: Gacheva A.G. The Works of F. M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Dogma of the Trinity in Russian Theology of the 19th – the First Third of the 20th Century. *Dostoevsky and world culture,* Philological journal, 2019*,* No. 3, pp. 52-87.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87

Статья, предлагаемая вниманию читателей, является началом серии статей, посвященных традиции нравственного истолкования догмата в русском богословии и включенности в эту традицию Ф.М. Достоевского. Однако прежде чем перейти к разговору о соотнесенности догмата и заповеди и о том, как проявляется у Достоевского богословие Троицы, мне хотелось сказать о праве филолога на анализ богословской проблематики и праве писателя на художественное богословие.

Филология на службе богословия

О Достоевском как религиозном мыслителе и «учителе Церкви» высказывались как православные христианские философы и деятели богословской мысли [Соловьев, 1988, т. 2, с. 289-323; Булгаков, 1906; Флоровский, 1981, с. 295-301; Зеньковский, 1991; Антоний Храповицкий, 1965; Иустин Попович, 2002], так и исследователи той линии отечественного богословия, которую о. Павел Хондзинский называет «светским богословием», или «богословием мирян», причисляя к ней крупнейшие фигуры русской мысли и литературы XIX в.: «А.С. Хомякова, Ю.Ф. Самарина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева, Н.Ф. Федорова и т.д.» [Павел Хондзинский, 2017, с. 6-7]. Определяя отношение писателя к Евангелию, стремясь привести в определенную систему его понимание Христа и Церкви, неважно, с целью нейтрального изложения, апологетики или критики, философы и богословы обращались к его публицистическим и художественным произведениям, однако по большей части подходили к ним так же, как к любому другому философскому или богословскому тексту, в целом не обращая внимания на специфику бытования идеи в литературе. Между тем художественно-философская идея никогда не является в дискурсивной, прямой декларации, но заткана в поэтику произведения, в «сюжеты, образы, мотивы, стиль, в которых наиболее глубинно, объемно, тонко и выражает себя авторская личность» [см.: Семенова, 2004, т. 1, с. 8]. И соответственно путь к пониманию идет через «вчувствование (вживание) в интимно-внутренние слои <...> текста», через «всматривание в поэтику творца, в множество уникальных черт и деталей его художественного мира», через медленное чтение, через «принцип герменевтического круга», где «целое понимается из частей, а части получают свой истинный смысл из целого» [Семенова, 2004, т. 1,

с. 8]. Художественный текст требует не субъект-объектного, холодного, гордынного, расчленяющего, все примеряющего к горизонту своего «я», а субъект-субъектного метода чтения, обращенного к личности автора текста, основанного на эмпатии, на общении, на выходе к автору как к «другому», на принципе не интерпретации, но понимания [см.: Касаткина, 2018-а].

Характерный пример «дистанционного», объективирующего подхода – главка о богословии Достоевского в монографии прот. Павла Хондзинского «“Церковь не есть академия”: Русское внеакадемическое богословие XIX века» (2017). Появление этой значительной и серьезной работы, впервые системно вводящей в горизонт современной богословской науки наследие русских писателей и мыслителей XIX в., нельзя не приветствовать. Однако вопрос о специфике художественного богословия в ней не поднимается. Говоря о богословии Гоголя, Толстого, Достоевского, отец Павел принципиально оставляет в стороне их художественные миры. Главная задача – «зафиксировать тот комплекс идей, который входит в общественное сознание через известный текст» [Павел Хондзинский, 2017, с. 331]. В качестве такого текста, из которого, по утверждению исследователя, может быть выведен комплекс представлений Достоевского о Боге, вере и Церкви, отец Павел использует поучения старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы», аргументируя это тем, что именно как квинтессенцию христианства и profession de foi Достоевского воспринимали их современники и потомки писателя. Обращаться к образно-сюжетной ткани романа отец Павел считает неплодотворным, ибо научность, с его точки зрения, в этом случае уступает место интуициям и гаданиям.

Что происходит в итоге? Попытка сделать богословскую «выжимку» из поучений старца Зосимы оказывается сродни опытам краткого (или развернутого) пересказа художественного произведения. Авторы таких пересказов, которыми наводнен интернет на радость учащимся и экзаменующимся, стремятся заменить ими знание, получаемое в результате прочтения текста, однако при этом происходит катастрофическая редукция, а подчас и деформация смысла. В случае с главкой «Из бесед и поучений старца Зосимы» при прямом изложении ее содержания исчезает вся та система внутренних связей, которая соединяет текст записок Зосимы с сюжетным и образным целым «Братьев Карамазовых». Высказывания Зосимы – не просто декларируемые постулаты, но элементы художественного целого,

они вступают в сложную систему взаимосвязей, отталкиваний, перекличек с другими слагаемыми романа. Здесь буквально «все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 290]. К примеру, слова Зосимы о всеобщей вине и ответственности отзываются в движении сюжета, где в отцеубийстве оказываются прямо или косвенно виноваты все братья, в том числе и «положительно-прекрасный» Алеша[1]. Мысль о том, что «всякий пред всеми за всех виноват» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 270] – не дидактически, внешне, головно, а непосредственно, опытно, через сердце – открывается и Маркелу, брату Зосимы, и самому Зосиме в утро накануне дуэли, и «таинственному посетителю», и Дмитрию в момент сна в Мокром, когда является ему видение погорелой деревни, почерневших от голода баб, женщины с плачущим дитем на руках, рождая горячий отклик сделать так, «чтобы не плакало больше дите», «чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 457], и приводя героя к готовности «пострадать», приняв «муку обвинения и позора» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 458]. А у Алеши в речи у Илюшина камушка слова Зосимы о всеобщей ответственности за грех и зло мира находят отклик в призыве к общей памяти об Илюшечке и друг о друге. То, что у Зосимы звучит как завет, истекает из уст персонажей романа как квинтэссенция их собственного опыта и пути, проявляется в ситуациях жизни; здесь нет и тени навязанности и гордынной дидактики.

Буквально каждый элемент речи Зосимы оказывается соединен с тем или иным сюжетным ходом, мотивом, репликой персонажей романа. Завет молиться о всех, в этот день представших пред Господом, даже о самых заблудших и отчаянных душах, даже о самоубийцах, вводящий важнейшую для писателя тему апокатастасиса, звучит накануне убийства Федора Павловича Карамазова, в преддверии будущего самоубийства Смердякова. Завет «Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и исступления сего» буквально реализуется в знаменитой сцене главы «Кана Галилейская», где Алеша, переживший искус отчаяния и отступничества, повергается со слезами на землю, плача, целуя ее и клянясь «любить ее, любить во веки веков» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 292, 328]. А заповедь: «Помни особенно, что не

[1] Эта общность вины прекрасно была показана в свое время Л.И. Сараскиной [Сараскина, 2003, с. 192-194].

можешь ничьим судиею быти. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 291] задает тот этический камертон, по которому читатель романа сможет воспринимать все происходящее и в сцене ареста и допроса Митеньки Карамазова, и в сцене суда, которая недаром носит говорящее название «Судебная ошибка».

Учительные слова Зосимы отнюдь не сосредоточены в рукописи собственно «поучений», они звучат и в тексте «жития… почившего в Бозе старца», и в других эпизодах романа, вступают в сложные взаимодействия с другими текстами великого пятикнижия, выводя в сферу «жизни художественного сознания» [Гачев, 1972]. Без учета этих взаимодействий внутри конкретного текста и внутри художественного мира писателя понять их смысловой объем и их значение в его художественном богословии невозможно.

Завершая первое отступление, стоит заметить, что филологический метод работает не только тогда, когда мы хотим понять философские и богословские взгляды писателя, но и при обращении к тем произведениям русской мысли, которые, формально выглядя философскими и воспринимаясь как таковые, на самом деле организованы по законам художественного текста. Так обстоит дело со знаковым сочинением В.С. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899–1900) с входящей в них «Краткой повестью об антихристе». Этот текст современники и потомки философа поспешили объявить манифестом историософского пессимизма, между тем как подход филолога позволяет увидеть в «Трех разговорах» тяжбу двух историософских и эсхатологических сценариев и художественно-философскую версию мысли о том, что «Иисус Христос, чтоб восторжествовать истинно и разумно над антихристом, нуждается в нашем сотрудничестве» [Соловьев, 1923, с. 221; см. подробнее: Гачева, 2010].

Художественное богословие: что стоит «за этим вот образом»?

Утверждая, что для корректного разговора о богословии Достоевского «необходимо ограничиваться вербально оформленными богословскими тезисами», а «образно-символические структуры»

«предметом богословского анализа» быть не могут, прот. Павел Хондзинский поясняет свою мысль так: «Спор о том, стоит ли за этим вот образом или этим вот сюжетным ходом тот или иной христианский символ или догмат, неизбежно должен перейти в подобие спора о том, на что похоже это вот облако: один увидит в нем дракона, другой – ангела, и оба по-своему будут правы» [Павел Хондзинский, 2017, с. 332]. Однако так ли полярны в своем значении образы и сюжетные ходы писателя в отношении к Первообразам и Сюжетам Священной Истории, как дракон, образ антагониста Творца, и ангел, Его светлый вестник, применительно к форме облака? В художественном целом форма обусловлена содержанием, а содержание – формой [Гачев, 2008; Гачев, Кожинов, 1964], и эта взаимообусловленность задает понимание. Гадания же по поводу того, на что похоже данное облако, сродни интерпретациям, которые идут не от текста и образа, а от внутренних ожиданий читателей и исследователей, от их аксиологического горизонта.

Полагать, что в художественном тексте строгое богословствование невозможно из-за его образно-сюжетной «расплывчатости» значит вступать в прямое противоречие с истиной VII Вселенского собора, который, утверждая иконопочитание, подчеркивает, что иконы Божества могут быть писаны на сосудах и одеждах, на стенах и на досках, на домах и на путях. Божественные образы могут быть запечатлены во всем «пригодном к этому веществе» [Карташев, 2002, с. 632], в том числе и в ткани слова, а значит и слова литературы. Почему можно говорить о богословии иконы, храмового зодчества, литургической и церковной поэзии, признавать возможность адекватного, не искажающего выражения истин веры в песнопениях, молитвах, канонах, акафистах с их богатым образно-художественным рисунком и символическим языком, но нельзя – о богословии художественной литературы, даже если автор произведения воспринимает его как свидетельство и создает с тем же внутренним заданием, что и иконописец икону или гимнограф – стихиру или акафист? Смысл иконы – в возведении от образа к Первообразу, и если писатель ставит это своей художественной задачей, то его произведение по своему внутреннему замыслу является словесной иконой. Отсылаю здесь к исследованиям Т.А. Касаткиной, которая в свое время анализировала словесные иконы в финалах романов великого пятикнижия, а в главе «Образы и образа» распространила принцип иконы и на все

пространство романного текста [Касаткина, 2004, с. 223-319], где происходит единственная и главная встреча – встреча человека и Бога, которая у Достоевского всегда идет через встречу человека и человека.

Книгу «Богословие диалога. Тринитарный взгляд» (2017) прот. Георгий Завершинский начинает такими словами: «Слово “Бог” указывает не на отвлеченное понятие, а на личное отношение. Мы познаем Бога не через изучение Его как некой, пусть даже объективированной концепции, а вступая в отношение с Ним» [Георгий Завершинский, 2017, с. 3]. Принцип диалога, «Я» – «Ты» отношения, полагаемый философской и богословской мыслью XX в. в лице А.А. Мейера, Вяч. Иванова, Н.А. Бердяева, М. Бубера, Э. Левинаса и др. основанием взаимодействия человека и Бога [Аксенов-Меерсон, 2008; Георгий Завершинский, 2017], становится опорой и художественного процесса, и процесса понимания, делая их глубинно одноприродными, особенно в том случае (а именно таков случай Достоевского), когда во взаимодействии автора с создаваемым им миром и его героями, а затем читателя с автором присутствует Третий, т. е. Бог.

«Догматические тексты не являются результатом дискурсивного мышления о Божественной реальности, хотя и основанного на Священном откровении. Они рождаются из опыта богопознания и проявляются в виде вероучительных определений как результат этого опыта» [Иванов]. Но из того же опыта Богопознания рождаются и тексты Достоевского. Они являют мир и человека распахивающимися Откровению или закрывающимися от Него по свободе или своеволию «я». Они представляют собой не рассуждения о вере, а живой опыт движения к вере, нелинейного, парадоксального, с множеством запутанных, сложных путей, сворачиваний и откатов назад. Этот опыт Богопознания и Богоотрицания в свободе, раскрытия Бога в себе, в другом, в мироздании являет Достоевский, и в этом его богословие. То же происходит в опыте чтения его текстов. Подобно тому как человек, находясь в Церкви, участвуя в богослужении, в таинстве, не рассуждает о вере, но вмещает ее в себя через литургический опыт, не богословствует, а богодействует (недаром «литургия» в переводе с греческого значит «общее дело»), так и читатель, погружаясь в текст Достоевского, по замыслу автора, должен пережить тот же живой опыт веры, что и он сам. Как приходя на литургию, человек соучаствует в общем служении, так

и в опыте чтения, погружения в текст, он становится соучастником общего дела писателя, его «внехрамовой литургии».

О последнем понятии нужно сказать особо. Оно было введено в горизонт русской философии и богословия Н.Ф. Федоровым, а затем подхвачено философскими и церковными деятелями первой трети XX в. – от прот. Сергия (Булгакова), прот. Василия (Зеньковского) до матери Марии (Е.Ю. Кузьминой-Караваевой). Все они чаяли преодоления секулярности, горького разрыва между «храмовым» благолепием и «внехрамовой жизнью», и повторяли, что пока жизнь мира будет проявлением небратства и розни, торжеством эгоизма и «взаимного истребления» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 65], христианство останется в истории только «удерживающим», хотя по своему призванию и заданию оно есть действенная, творческая сила истории. В статье «Задача Конференции мира», ставшей одним из развернутых откликов Федорова на Гаагскую мирную конференцию, назначение которой он полагал в повороте цивилизации с путей борьбы и войны на путь общего делания, философ писал: «Для осуществления умиротворения или братотворения нужно, чтобы сама жизнь стала подобною литургии, стала бы внехрамовою литургиею» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 331].

Федоров включал во внехрамовую литургию все сферы дела и творчества человека: от политики и экономики до педагогики и искусства. При этом вершинным проявлением внехрамовой литургии ему виделся труд воскрешения, совершаемый человечеством так, как священнослужители совершают таинство Евхаристии. В воскресительном делании синергически соединяются благодать Божества и усилие человечества, а наука, стоявшая за пределами церковной ограды, а в эпоху секуляризации и противопоставившая себя вере, включается во внехрамовую Евхаристию, содействуя преображению праха умерших в живые плоть и кровь. Философы и богословы XX века, говоря о внехрамовой литургии, распространяли ее прежде всего на социальную жизнь человечества, однако в минуты религиозного дерзновения у них также звучал теологумен, что «очеловечение мира», благая, творческая его регуляция «относится к проявлению царственного служения человека, по силе его участия в царском служении Христа, как бы далеко не шли устремления человека на этом пути, вплоть даже до человеческого участия во всеобщем воскресении согласно “проекту” Н.Ф. Федорова» [Булгаков, 1933, с. 465].

Стремясь донести мысль о внехрамовой литургии до своих современников, оказавшихся в эмигрантском «рассеянии», мать Мария в статье «Мистика человекообщения» поясняла: всецелое «оцерковление жизни» – это совсем не попытка набросить на мир «покров» внешнего «благолепия», который так легко сдернуть, обнажив бездны зла, несчастья, богооставленности, это ощущение мира онтологически связанным с его Творцом, пребывающим в Боге даже тогда, когда, казалось бы, все внешние проявления жизни мира говорят об обратном.

> Оцерковление жизни есть ощущение всего мира как единого храма, украшенного иконами, которым надлежит поклоняться, которые надлежит чтить и любить, потому что эти иконы – подлинные образы Божии, на которых почиет святость Бога Живого. <...> Внехрамовая литургия и есть наше жертвенное служение в храме мира, украшенного живыми иконами Божиими, служение общее, всечеловеческое жертвоприношение любви, великое действо нашего Богочеловеческого единения, единое молитвенное дыхание нашего Богочеловеческого духа. В этом литургическом человекообщении мы причащаемся и Богообщению, мы действительно становимся едино стадо и един Пастырь, едино тело, неотделимая глава которого – Христос [Мария Скобцова, 1936, с. 158].

Именно это ощущение всего мира как храма, а человека – как живой иконы, даже если ее лик и оказывается подчас затемнен, замутнен, неузнаваем, и являл в своем художественном богословии Достоевский. К такому образу мира стремился и Н.В. Гоголь, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» утверждавший: «Монастырь ваш – Россия!» и призывавший своих современников не бежать от мира, а преображать его изнутри, не рваться из государства, а спасать свою душу «в самом сердце государства», осуществляя на своем месте, в своей должности Христов закон любви и жертвы [Гоголь, 1992, с. 137, 188].

Говоря об образе мира Достоевского, Т.А. Касаткина показывает, как реальность, представляющаяся адом, при смене оптики, вызванной опытом любви и жертвы, открывается человеку как рай [Касаткина, 2015, с. 114-147]. Буквально о том же в статье «Мистика человекообщения», являющейся одним из важнейших текстов богословия любви и богословия диалога XX века, пишет

и мать Мария. Принцип внехрамовой литургии меняет наше отношение к миру, ко всему тому, что находится за стенами храма, будь то наш малый дом или Вселенная, ко всей состоящей из мелочей повседневности. Мир – не то, что должно быть отвергнуто, а то, что должно быть понято как храмовое пространство, не ограниченное стенами, принципиально бесконечное, способное, при свободном волеизъявлении и даре любви, явить человеку свой подлинный, Божеский лик, раскрыться как Царство Христово:

> Не может быть речи о том, что мир нас рассеивает, человек поглощает нашу сосредоточенность своей суетой. Это наша собственная греховная рассеянность нас рассеивает, и наша собственная греховная суета поглощает нашу сосредоточенность. Мы получаем от мира и от человека то, что мы в них рассчитываем получить. Мы можем получить неудобного квартирного соседа или слишком веселого собутыльника, или капризного и непонятливого ученика, или надоедливых дам, или опустившихся пропойц. И общение с ними нас только утомит физически, раздражит душевно, притупит духовно. Но мы можем получить в человеческом Христовом образе приобщение к телу Христову. Если правильно и духовно-углубленно подойти к миру, то нам придется не только давать ему от нашей духовной скудости, но бесконечно больше получать от живущего в нем Лика Христова, от общение со Христом, от сознания себя Частью Христова Тела [Мария Скобцова, 1936, с. 158-159].

Стоит встать на такую точку зрения, и привычное дихотомическое разделение на храмовое и внехрамовое, светское и духовное, которым держатся обособившиеся и уединившиеся друг от друга Церковь и мир, начинает видеться нелепым и ложным. Весь мир есть храм, а значит вести в нем себя нужно так, как ведем мы себя на литургии. Эта оптика русской религиозной мысли и литературы, в которой храм, как и мир, не имеет границ, а образ Божий может быть проявлен во всем и во всех, делает совершенно невозможным разговор о Гоголе, Достоевском, Федорове, Соловьеве как о светских богословах. Деятели церковной науки активно употребляют этот термин, считая самый феномен светского богословия характерным свойством отечественной христианской традиции. Вот как пишет об этом А.В. Карташев в своих «Очерках по истории русской церкви»: «Ни в одной из православных церквей нет такого количе-

ства и высокого качества светских богословов, как в России. Речь идет не о профессионалах-профессорах духовных академий, а о представителях светской культуры, ставших творцами в области православного богословия и религиозной философии» [Карташев, 1992, с. 319]. Однако по отношению к тем, кого Карташев называет «представителями светской культуры», самый термин «светский» оказывается contradictio in adjecto. Позволяя формально отчленить богословие русских писателей и мыслителей от духовно-академического и монашеского богословия, определение «светские богословы» не соответствует внутреннему заданию их мысли, пафосу их богословствования. «Светское» по определению принципиально внеположно «церковному», рождено как раз тем разрывом храмовой и внехрамовой жизни, против которого они восставали, ощущая себя внутри Церкви, расширенной на весь мир. Приставка «светский» выводит богословие за пределы церковной сферы, делает его чем-то сродни религиоведению, полагающему веру сферой исследования, но не жизни в Боге. Между тем для Хомякова, Киреевского, Гоголя, Достоевского, Федорова, Соловьева, равно как и для представителей русского религиозно-философского возрождения первой трети XX в. мысль о Боге и жизнь в Боге составляли одно. Русские писатели и философы стремились преодолеть рационалистический, головной подход к истинам веры, оставляющий их в области сугубой теории, никак не влияющей на жизнь личности здесь и сейчас. И если подыскивать определение, то безусловно удачным и подходящим является употребляемое отцом Павлом Хондзинским выражение «богословие мирян», или, в используемой им немецкой огласовке – Laientheologie [Павел Хондзинский, 2017, с. 7-13]. Тем более что мир, в понимании этой плеяды мыслителей, Богу не внеположен, другое дело, что ему в лице человека еще предстоит осознать пребывание себя в Боге и Бога в себе.

Богословие мирян – это богословие Церкви, расширяющейся на мир, и мира, становящегося Церковью. При таком понимании жизнь в мире становится свидетельством, осуществлением чаемого, воплощенной литургией, воплощенной молитвой. Отсюда – нерасторжимая связь догматики с этикой, требующая не просто рассуждения о совершенстве, но исполнения совершенства, преображения внутренней и внешней реальности. Отсюда и особый – литургический – статус художественного текста. Как в Анафоре и Символе веры звучит исповедание всего учения Церкви, так же и в художе-

ственном тексте Достоевского-богослова имплицитно содержится: «Возлюбим друг друга, да единомыслием исповемы...», только исповедание это осуществляется не через прямое, гласное слово, а через образно-словесную ткань романов «великого пятикнижия».

Литургичность – важнейшая черта поэтики Достоевского, и это проявление общего движения литературы к литургическим формам искусства. О Достоевском и об этом движении говорил еще в 1910-1920-е гг. молодой философ и богослов А.К. Горский. Ставя в центр развития искусства понятие Центрообраза, Горский указывал, что Центрообразом искусства и Центрообразом творчества Достоевского, организующим в единое целое разнородные и разнонаправленные творческие энергии, бурлящие в горниле писателя, является образ Христа [Горский, 2018, кн. 1, с. 456-462]. И этот образ, будучи воспринят литературой и жизнью, производит в них коренную метаморфозу. Художник превращается в свидетеля, подобно тем свидетелям Откровения, что проповедовали Слово Божие на стогнах града в апокалипсическую эпоху, или гуслярам, стоящим на огнестеклянном море пред престолом Божиим и поющим «новую песнь» (см.: Откр. 11:3-12; 14:2-3; 15:2-4).

В связи с вышесказанным представляется крайне важной мысль Т.А. Касаткиной о двусоставности образа у Достоевского [Касаткина, 2015]. Эта двусоставность свидетельствует о глубинной соприродности его творчества церковному (религиозному) искусству, где образ возводит к Первообразу и не существует вне этой связи. И как в образцах церковной гимнографии жизненные жесты, дела и поступки святых обретают параллели в явлениях природного мира и земной истории, так и у Достоевского Евангельский сюжет проступает сквозь сюжетный рисунок произведения, прорастает в макро- и микро-сюжеты жизни его персонажей, будь то умывание ног ученикам, припадание блудницы к Христу, притчи о блудном сыне, заблудшей овце, потерянной драхме...

Еще в начале XX века, говоря о значении литургического богословия, представленного в образцах богослужебной поэзии, ректор Московской духовной академии архиеп. Феодор (Поздеевский) заявлял:

> Богословие «литургическое», то есть богословствование целого сонма церковных песнописцев и писателей, в большинстве случаев прославленных Православной Церковью и причисленных к лику святых, выраженное ими в церковно-богослужебном творчестве и принятое

в употребление всей Православной Церковью, поистине должно рассматриваться как непрестанное (в течение долгих веков) и живое исповедание веросознания всей Православной Церкви, на протяжении всей истории ее жизни, это есть богословствование в собственном смысле слова всей Церкви, а не одной эпохи, не одного какого-нибудь лица, не одной богословской школы. И что особенно важно: в нем, в литургическом богословии, выражено и всецерковное сознание о догмате, и понимание его, и переживание его в области нравственного миропорядка, выражена и метафизика его, и психология, сочетались и разум и чувство в цельности восприятия живой верующей души, души соборной, церковной. Этим бы самым богословием нужно поверять все наши научные богословские системы и мнения [Цит. по: Гнедич, 2002, с. 138-139].

Еп. Феодор (Поздеевский) прямо утверждает значимость и точность образно-символической формы выражения истин веры, что в свою очередь позволяет утвердить и право художественного текста на работу с богословскими постулатами. Художественное, или, как определял Н.Ф. Федоров, «эстетическое богословие», слагающееся в литургических текстах, признается целостной, синтетической формой исповедания веры. Догмат во всей полноте выявляет свое нравственное ядро, а исповедание веры становится жизнью по вере. У Достоевского в записных тетрадях к «Дневнику писателя» 1876 года находим близкое понимание роли литургического богословия с его глубинной художественностью: «У нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 123]. Именно чувствительность к художественности, к образу, производящему целостное впечатление, действующему не только на ум, но и на сердце и волю, способна, по Достоевскому, убедить в истине христианства гораздо более, нежели сухие и строгие положения катехизиса. Недаром, в «Дневнике писателя» и «Братьях Карамазовых» писатель говорит о важности чтения Библии и Четий миней, дающего разумение веры вне всяких ученых толкований: «не беспокойся, поймут всё, всё поймет православное сердце» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 266], а по поводу катехизического изложения вероучения высказывается с явным оттенком иронии: «Ну, кто из нас, например, силен в догматах. Даже и специалисты-то наши в этом случае не всегда иногда компетентны. И потому предоставим специалистам» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 123].

Впрочем, нелюбовь Достоевского к катехизису не означала пренебрежения догматической стороной христианства. Это было недоверие лишь к форме выражения догматических истин, а не к догматике, как таковой. Основаниями веры Достоевский не пренебрегал и, в отличие от Л.Н. Толстого, Евангелие не переписывал. Недаром на «богословских» страницах подготовительных материалов к роману «Бесы» звучит главный вопрос, который напряженно задают себе и миру его герои: «Возможно ли серьезно и вправду веровать?»; «можно ли веровать во все то, во что православие велит веровать?» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 179]. И здесь же подчеркнуто, что от ответа на этот вопрос, от признания / отрицания догмата Боговоплощения напрямую зависят и судьба личности, и судьбы истории: «и спасение от отчаяния всех людей, и условие sine qua non, и залог для бытия всего мира, и заключается в трех словах: слово плоть бысть, и вера в эти слова» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 179]. Собственно, именно это: «слово плоть бысть» и стоит у Достоевского «за этим вот образом».

«Самосовершенствование есть исповедание»: проблема единства догмата и заповеди

В «Дневнике писателя» 1880 года, отвечая А.Д. Градовскому по поводу своей речи на Пушкинском празднике, Достоевский писал:

> При начале всякого народа, всякой национальности, идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, ибо она же и создавала ее. Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью. Эти убеждения формулировались всегда и везде в религию, в исповедание новой идеи, и всегда, как только начиналась новая религия, так тотчас же и создавалась граждански новая национальность. <...> В каком характере слагалась в народе религия, в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа. Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органически связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят. Сами же по себе никогда не являются, ибо, являясь, имеют лишь целью утоление нравственного стремления данной национальности, как и поскольку это нравственное

> стремление в ней сложилось. А стало быть «самосовершенствование в духе религиозном» в жизни народов есть основание всему, ибо самосовершенствование и есть исповедание полученной религии, а «гражданские идеалы» сами, без этого стремления к самосовершенствованию, никогда не приходят, да и зародиться не могут [Достоевский, 1972-1990, т. 26, с. 165-166].

В данном отрывке, часто цитируемом исследователями Достоевского, речь идет о роли религиозного начала в жизни национального целого, о внутренней потребности людей найти формулу совершенного устроения, о нравственных основаниях политического и социального действия. И все эти высказывания подготовляют главную мысль: подлинное исповедание истин религии заключается в труде совершенствования, собирания и возделывания себя, в процессе которого и человек открывается Богу, и Бог открывается человеку. «Самосовершенствование и есть исповедание полученной религии» – этот афоризм Достоевского сближает его с характерной для русского богословия традицией нравственного истолкования догмата. Эта традиция, связывающая в единое целое христианскую онтологию, антропологию, сотериологию и этику, начала складываться еще с А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, Иннокентия (Борисова) и Иоанна (Соколова) [см.: Лисовой, 2002, с. 18-20], затем была развита в 1870-е – 1880-е гг. Н.Ф. Федоровым и В.С. Соловьевым, в 1880-е – 1910-е гг. – митр. Антонием (Храповицким), еп. Михаилом (Грибановским), еп. Иларионом (Троицким) и другими представителями антропологического подхода к догматике – В.И. Несмеловым, Сергием (Страгородским) и др. [см.: Лисовой, 2002, с. 28-30, 35-38]. Во всей полноте связь догматики и этики выразилась в богословии и религиозной философии XX в., где главный христианский догмат – о Божественном Триединстве – трактовался в свете «парадигмы любви», персонализма и диалога, объединяя православных авторов (прот. Сергий Булгаков, П.Н. Евдокимов, Н.А. Бердяев, отец Павел Флоренский, Л.П. Карсавин, архим. Софроний (Сахаров), еп. Каллист Уэр) и их собратьев в католическом и протестантском мире (Ю. Мольтман, Л Бофф, Р. Паникар, В. Каспер, П. Вилсон-Кастнер, К. Ла Кунья, М. Бубер, Э. Левинас и др. [см.: Аксенов-Меерсон, 2008; Георгий Завершинский, 2017]).

Идея нравственного истолкования догмата зарождалась в русской мысли XIX в. в поле критики европейского рационализма,

характерной чертой которого мыслители славянофильской и почвенной ориентации считали разрыв между мыслью и жизнью, верой и знанием. И.В. Киреевский выдвигал идеал «цельного знания», где разум не отделен от веры, ум дружится с сердцем, а усилие сердца есть усилие любви. «Цельное знание» открывает возможность преодолеть разрыв между богословским умозрением и христианской жизнью, целью которой является достижение совершенства, по слову Христову: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5:48).

Призыв Спасителя – первая манифестация принципа нравственного истолкования догмата, содержащаяся еще в Новом завете. Полнота совершенства, которая заключена в Боге, ставится целью человечеству, истина веры выступает как правило жизни. А далее слова Христа, прозвучавшие в Евангелии от Матфея, открывающем корпус Четвероевангелия, находят свое продолжение в Евангелии от Иоанна, которым этот корпус завершается: в проповеди Спасителя на Тайной вечери и в Первосвященнической молитве – «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в нас едино» (Ин. 5:17), где неслиянно-нераздельное, питаемое безграничной любовью единство Божественных лиц ставится идеалом всечеловеческой общности и идея единства догмата и заповеди обретает полноту выражения.

«Не для всех возможны, не для всех необходимы занятия богословские; не для всех доступно занятие любомудрием; не для всех возможно постоянное и особое упражнение в том внутреннем внимании, которое очищает и собирает ум к высшему единству; но для всякого возможно и необходимо связать направление своей жизни с своим коренным убеждением веры, согласить с ним главное занятие и каждое особое дело, чтоб всякое действие было выражением одного стремления, каждая мысль искала одного основания, каждый шаг вел к одной цели» [Киреевский, 1911, с. 276]. В этом фрагменте философ-славянофил поставил единство веры и действия необходимым условием цельности личности. А вслед за Киреевским, стремившимся на основе идеи цельного знания «выявить связь догматов с жизнью» [Павел Хондзинский, 2017, с. 239], двинулись ключевые фигуры русской мысли XIX в., и прежде всего Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев. Они стремились к преодолению дистанции между богословием и этикой, осознавая ее как одно из болезненных проявлений разрыва между суще-

ствующим и долженствующим, между храмовым и внехрамовым, между мыслью и жизнью. Лишены цельности и общая жизнь людей, вверженная во власть закона соперничества и борьбы, и судьба личности, мечущейся между верой и неверием, между разнонаправленными влечениями сердца и естества, между «идеалом Мадонны» и «идеалом содомским» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 100].

Достоевский постоянно воспроизводит ситуацию, когда исповедание веры не становится жизнью по вере, повисая возвышенной декларацией, диссонируя с обыденными поступками. На «фантастических страницах» подготовительных материалов к роману «Бесы» герои прекрасно, возвышенно, вдохновенно говорят о Боге и Царствии Божием, но их речи никак не меняют реальности. Ставрогин, заражающий Шатова идеей народа-богоносца, от тоски и муки безверия кончает с собой. Версилов, горячо проповедующий «всепримирение идей», раскалывает Макаров образ. Иван Карамазов, пишущий статью об обращении государства и общества в церковь, скрежещет на отца и брата: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 129]. Для каждого из героев разрыв между исповеданием идеала и реальностью жизни переживается с мучительной остротой, и эта мука – характерная черта века. «Наш век отчаянных сомнений», «наш век, неверием больной» – так называл девятнадцатый век Ф.И. Тютчев, ставший одним из прототипов Версилова и изнутри своей собственной личности знавший, как нестерпимо, когда сознание высшей правды не переходит в осуществление этой правды. И.С. Аксаков, первый биограф поэта, одна из немногих «цельных» натур, которыми так восхищался сам Тютчев, писал о нем так: «Вера, признаваемая умом, призываемая сердцем, но не владевшая ими всецело, не управлявшая волею, недостаточно освящавшая жизнь а потому не вносившая в нее ни гармонии, ни единства... В этой двойственности, в этом противоречии и заключался трагизм его существования» [Аксаков, 1997, с. 48].

Но именно этот трагизм, осознанный, а не страусино не замечаемый, стал основанием того «течения встречного» (А.К. Толстой), которое воздвигли русская мысль и литература, стремясь соединить догмат и заповедь, сделать веру реальным «осуществлением чаемого» (Евр. 1:11). Н.Ф. Федоров, философ активного христианства в разные периоды своего творчества, от первого развернутого изложения своих идей в качестве ответа на письмо Ф.М. Достоевского

от 24 марта 1878 года, до статей и заметок конца 1890-х – начала 1900-х гг., неоднократно подчеркивал необходимость догматы «воспринимать жизненно, обращая их в заповеди для руководства мыслей, чувств, воли и дела, словом – всей жизни нашей» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 194]. Саму этику Федоров при этом понимал расширительно, тесно связывая ее с онтологией. Высшим критерием нравственности в его «Философии общего дела» были те смыслы, которые лежат в основании двух главных христианских догматов – о Триединстве Божества и о Богочеловечности Христа: полнота любви и творчества, бытие без смерти и розни, сыновство и соработничество человечества Богу в деле преображения мира в Царство Христово.

Разбирая в заметке «О некоторых мыслях Киреевского» приведенное выше рассуждение философа-славянофила: «Не для всех возможны, не для всех необходимы занятия богословские», Федоров упрекнул его в недостаточной смелости и последовательности. Несмотря на имплицитно присутствующий у Киреевского этический вектор в понимании истин веры, философ увидел в его словах оттенок высокомерия «ученого» сословия, легко замыкающегося в знании ради знания и не выходящего к действию. Сам же Федоров пояснил, что имеет в виду не богословие как науку в том его «виде и смысле», в каком оно «обычно понимается и изучается». Отвлеченное богословие, как и философия, ставшая «мыслью без дела», «не нужно ни для кого; это не что иное, как употребление имени Божия всуе» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 194]. Однако, по Федорову, возможно иное богословие, которое не рассуждает о вере, а исполняет истины веры (когда «слово плоть бысть»). И тогда суждение Киреевского о невозможности богословских занятий для всех несправедливо. Тогда эти занятия «для всех необходимы и для всех возможны! Во всяком случае, возможны для тех, кого, надо думать, преимущественно разумеет приведенное изречение, – для так называемых “неученых”, “необразованных”. Новгородские мужики, созидая обыденный храм, в этот день в своем многоединстве на деле осуществляли тайну Триединства Божественного. *Богословская* мысль о Пресвятой Троице становилась в них *богодейством,* делом Божиим» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 193-194].

Федоров призывал не ограничиваться «одними словами о Боге и одними рассуждениями о догматах» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 194]. Веровать в Бога значит «творить Его волю, быть Его

орудием» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 46]. Это значит соработничать Творцу в деле преображения мира в Царство Христово, в осуществлении чаяния «воскресения мертвых», проявив в этом делании всю полноту любви. Предваряя будущие аргументы против Толстого, который в религиозно-философских сочинениях 1880-х гг. отвергнет христианскую догматику как нелепость, ложь, алогизм, Федоров в ответе Достоевскому, писавшемся с лета 1878 года по конец 1880 года, будет подчеркивать, что невозможно подходить к догмату только умственно, рационально. Понять тайну Троицы можно, лишь воплотив в своей жизни тот принцип совершенного устроения, «единства без слияния, различия без розни» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 96], который лежит в основании Ее бытия.

> *Только делая, осуществляя на деле, можно понимать.* <...> Только торжество нравственного закона, и притом торжество полное, может сделать вполне для нас понятным Триединое Существо, т. е. мы поймем Его лишь тогда, когда сами (все человечество) делаемся многоединым, или, точнее, всеединым существом и когда единство не будет выражаться в господстве, а самостоятельность личностей не будет проявляться во вражде, когда будет полная взаимность, взаимознание. Осуществленная человечеством христианская идея о Боге не будет ли осуществленным законом любви? [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 90-91].

В качестве примера перехода богословия в богодействие философ представлял строительство однодневных (обыденных) храмов, которые воздвигались в Древней Руси всем миром, бескорыстным общим трудом:

> Обыденные храмы – это памятники единодушия и согласия в молитве и труде, в мысли и деле, согласия столь редкого на земле вообще, а на русской в особенности. На обыкновенно бурных вечах тотчас же водворялась тишина, когда дело касалось построения обыденного храма, и вопрос решался без прений, единогласно и мгновенно. <...> Единодушие, теснейшее соединение производило даже больше, чем обещало: давали обет построить храм в один день, а устрояли его «в едино утро». <...> В этом обете, только что данном и тотчас исполненном, чувствовалось некоторое подобие «Рече и бысть». Дело сделано так же скоро, как только сказка сказывает-

> ся, — за одну ночь выросло целое здание; восходящее солнце увидало то, чего не видало заходящее [Федоров, 1995-2000, т. 3, с. 43].

Строители обыденных храмов не были богословами, но в момент строительства храма они воплощали в священном, согласном, братски-любовном труде тайну Троицы. Исповедуемое в «Символе веры» становилось камертоном внутреннего устроения каждого из участников обыденного храмостроительства. Происходило собирание личности, ум, душа и телесные члены действовали согласно и стройно. Преображалась и общая жизнь, становясь в момент строительства храма вместилищем любви и братотворения. Таким же богословствованием делом были, с точки зрения Федорова, все проявления добровольчества в народной среде: помочи и толоки, дела милосердия, вплоть до строительства всем миром церковно-приходской школы в селе Мордовский Качим в 1892 году, в котором вместе со священником, старостой и учителем участвовали все жители села, от мала до велика, причем дети трудились вместе с отцами.

Приведенные Федоровым примеры богословия неученых как исповедания действием перекликаются с тем, о чем писал Достоевский в январском выпуске «Дневника писателя» за 1881 год: «Народ русский в огромном большинстве своем – православен и живет идеей православия в полноте, хотя и не разумеет эту идею ответчиво и научно» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 18]. Эта мысль звучала в текстах Достоевского и в других вариациях. На ней был построен февральский выпуск «Дневника писателя» за 1876 год, где писатель рассуждал об идеалах народа, сросшихся «с душой его искони» [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 43], и сказанное дискурсивно тут же претворял в знаменитом вставном этюде «Мужик Марей». К этому этюду и его разбору, данному Т.А. Касаткиной [Касаткина, 2018-а], важному с точки зрения нашей темы, мы еще вернемся во второй части статьи.

Народное, не головное, но интуитивное понимание истин веры демонстрируют и «положительно-прекрасные» герои писателя: Сонечка Мармеладова и книгоноша из Бесов, Софья Долгорукая в романе «Подросток». В отличие от умствующих о вере героев, они осуществляют ее в жизни, славят Бога не только устами, но прежде всего делом, исполнением заповеди о любви: не богословствуют, а богодействуют. И «наш русский социализм» как «всесветное еди-

нение во имя Христово» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 19], о котором как о сокровенном идеале народа говорит Достоевский, это такое же «неученое» раскрытие Троического догмата, воплощение его в жизнь, как помочи и толоки в русских деревнях. Люди народа – как те федоровские «новгородские мужики», что за один день строили храм, не подозревая, что общим делом храмостроительства они исповедуют Троицу. В них присутствует, как выражается Достоевский, «инстинкт» церкви, «всеобщего, всенародного, всебратского единения» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 19], в центре которого – Христос.

Впрочем, есть в мире Достоевского и такие герои, которые органически соединяют в себе размышление о вере и христианское действие, догмат и заповедь – странник Макар Иванович в «Подростке», старец Зосима и Алеша Карамазов – в «Братьях Карамазовых». Они, как и герои-идеологи Ставрогин, Версилов, Иван Карамазов, говорят о вере, затрагивая самый нерв евангельского благовестия, но, в отличие от этих героев они не просто рассуждают о Христе, но облекаются во Христа, не просто говорят о Церкви как высшем принципе устроения социума, а воплощают его в реальности.

Вслед за Достоевским и Федоровым идею обращения догмата в заповедь подхватил их младший современник В.С. Соловьев, и во многом именно общение с Достоевским в 1870-е, а с Федоровым – в 1880-е гг. сформировало его подход к христианству как религии Богочеловечества. В реферате «О причинах упадка средневекового миросозерцания» (1891), отталкиваясь от своего центрального тезиса: «Христианство есть религия воплощения Божия и воскресения плоти», Соловьев призывал «по истинам веры преобразовывать жизнь человечества»: «Сущность религии в том, что ее истина не отвлеченно-теоретическая, а утверждается как норма действительности, как закон жизни Если не на словах только, а в самом деле верю, напр<имер>, в троичность Божества как в религиозную истину, то я должен понимать и принимать ее нравственный жизненный смысл. Ибо все наши догматы имеют такой смысл» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 345].

В указанном реферате Соловьев не пояснил, в чем состоит «нравственный жизненный смысл догмата». Да и сам реферат, требовавший понимания и раскрытия нравственного содержания догмата, парадоксальным образом был предельно отвлечен и лишен всякой конкретики. Но через несколько лет в книге «Оправдание

добра» (1894–1897), буквально следуя Федорову, Соловьев определил «совершенство Добра» как «нераздельную организацию триединой любви» и связал смысл и цель нравственного прогресса с «исполнением одного общего дела – приготовления к явному Царству Божию и к воскресению всех» [Соловьев, 1988, т. 1, с. 548, 498]. При этом заповедь совершенства Соловьев, подобно Федорову, относил не только к личности, но и к общности, стремясь на основе идеи любви внутренне перестроить межчеловеческие и межгосударственные отношения. Подобно Федорову, он понимал, что без преображения мира на всех его уровнях, преображения, опирающегося на принцип Троицы, в которой дан и идеал человеческого общежития, и путь к этому идеалу, движение к полноте Царствия Божия невозможно.

В III части своей главной работы, писавшейся как ответ Достоевскому, Федоров, размышляя о причинах падения Константинополя, утверждал, что они коренились в разрыве между догматическим творчеством Церкви, дававшим высшие взлеты религиозно-философского умозрения, и реальной историей, шедшей путями розни. «Вырабатывая в теории великий план мира и любви, Византия в своей внешней политике и во внутренних борьбах партий действовала по совершенно противоположному плану» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 160]. Крах Византии – «наказание за раздвоение теории и жизни» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 161]. Позднее о том же в статье «Византизм и Россия» (1896) скажет и Соловьев: Византия покрыла «языческую жизнь» «покровом христианских догматов и священнодействий», но не переродила ее изнутри. Догмат был здесь «предметом <...> умственного признания и обрядового почитания, а не движущим началом жизни», «никакой высшей задачи для жизни общества и для государственной деятельности» Византия не выдвигала, и это стало причиной гибели Царства. Ибо «действительное правоверие и благочестие требуют, чтобы мы сколько-нибудь согласовывали свою жизнь с тем, во что верим и что почитаем» [Соловьев, 1914, с. 285, 286].

В этих словах Соловьева – отзвуки общения не только с Федоровым, но и с Достоевским. В «Дневнике писателя», создававшемся в годы наиболее интенсивных контактов с молодым философом, писатель резко критиковал внешне христианский, но внутренне «языческий» уклад европейского мира, подчеркивая, что этот разрыв чреват крахом истории, и выдвигал идею «христианской

политики», основанной на признании евангельского закона любви единственным законом взаимоотношений государств и народов, равно как и людей, внутри государства живущих: «Надо, чтобы и в политических организмах была признаваема та же правда, та самая Христова правда, что и для каждого верующего» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 51]. А в романе «Братья Карамазовы» был намечен путь эволюции, точнее трансформации государства: обращение государства и общества как «союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую Церковь» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 61], где основой жизни социального целого является уже не природный (языческий) принцип, присущий бытию в состоянии распадения, а сверхприродный божественный принцип, явленный в Христовой любви.

Утверждая идею единства догмата и заповеди, Достоевский, Федоров, Соловьев задавали образ действия, вектор движения к совершенству не только для личности, но и для общества, государства, народа, человечества. Федоров спрашивал своих современников, чем могло бы сделаться богодействие «новгородских мужиков», если бы они «не ограничились храмовым делом, а могли бы перейти и к делу объединения уже не местного, а всеобщего, внехрамового» [Федоров, 1995-2000, т. 2, с. 194], и отвечал на этот вопрос, ставя в качестве главной цели общего делания осуществление «воскресения мертвых и жизни будущего века», чаяния, которым завершается «Символ веры», исповедание основных христианских догматов, звучащее на каждой литургии. Называя Христово Воскресение «обыденным сооружением Им самим Храма своего пречистого тела», Федоров писал:

> Храм будет *трехдневным*, если постройка его, вызванная какими-либо бедствиями, страданиями, морами, начнется в *Пяток* вечера, превратив и *Покой* Субботы в *Труд*, подобно Сыну Человеческому, исцелившему расслабленного и воскресившему Лазаря в день покоя, а *освящение храма* окончится в полночь дня Воскресения или начало дня избавления от страданий и смерти. Такого значения, такого смысла самим дням строители объединенных храмов по-видимому им не придавали, хотя такое значение и смысл в них заключается, т. е. заключается вся сущность Христианства: Род человеческий, исполняя волю Отца отцев, отождествляясь с Нею, он, страждущий и умирающий, совокупным многоединым трудом,

по образу Триединого, достигает бессмертия и святости [Федоров, 1995-2000, т. 4, с. 329, 330].

Здесь та же сверхумная логика, что и в знаменитом пассаже из подготовительных материалов к роману «Бесы»: «Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 193]. «Все как Христы» – еще одна формулировка идеи обращения догмата в заповедь.

В свое время К.А. Степанян привлек внимание к характерной особенности, повторяющейся в текстах Достоевского, когда его герои делают друг для друга то, что обычно «делает священник в церкви», как, например, Сонечка Мармеладова принимающая исповедь Раскольникова, надевающая на него крест, читающая ему Евангелие... Герои становятся «священниками друг для друга», буквально реализуя мысль ап. Петра «о всеобщем священстве верующих независимо от их отношения к иерархическому священству» [Степанян, 2010, с. 123]. Эта черта художественного мира Достоевского, обнаруживающая всю глубину своего смысла в свете единства догмата и заповеди, объясняется особым взглядом писателя на человека. Достоевский видит человека изнутри его богочеловечности, как пишет К.А. Степанян – «в будущей полноте Небесного Иерусалима» [Степанян, 2010, с. 123]. Видит не только тех персонажей, которые стремятся облечься «в я Христа как в свой идеал» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 174], но и тех, которые блуждают, ищут, снова блуждают, а порой и уходят на противобожеские пути. Все они «христоподобны», только в одних образ Божий светится и сияет ближним и дальним, как в Сонечке, Тихоне, книгоноше, старце Зосиме, Алеше, а в других видим «как бы сквозь тусклое стекло».

Утверждая единство догмата и заповеди, Достоевский идет не только от Бога к человеку, но и от человека к Богу. Здесь как на знаменитой фреске Микеланджело «Сотворение Адама», где Божественная и человеческая десницы устремлены навстречу друг другу. Как в Боге заключена полнота человеческого, так и в человеческом содержится полнота Божества. И если о первой – Божественной – стороне богочеловеческого отношения говорят очень много, то о второй – человеческой – зачастую предпочитают умалчивать. Именно эту вторую сторону акцентирует в статье «Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания» Т.А. Касаткина,

подчеркивая, что Достоевский говорит о человеке «практически всегда в перспективе Бога»: человек на земле призван «увидеть свои истинные масштабы и обнаружить свою истинную природу» [Касаткина, 2019, с. 20]. В Боге нет ничего, чего не было бы в человеке. Подлинный масштаб человеческого есть одновременно масштаб и Божественного.

Мысль исследовательницы находит себе параллель у В.И. Несмелова, одного из ведущих представителей антропологической школы русского богословия, в лоне которой и развивалась идея нравственного истолкования догмата. Несмелов утверждал, что образ божественного совершенства онтологически присущ человеку. Он не дается «откуда-нибудь извне в качестве мысли о Боге», а осуществляется в человеке «самой природой его личности как живого образа Бога»: «Если бы человек не сознавал идеальной природы своей личности, то он и не мог бы иметь никакого сознания о реальном бытии Божества, и никакое сверхъестественное действие никогда бы не могло вложить в него это сознание, потому что своим человеческим сознанием он мог бы воспринимать только реальность чувственного мира и реальность себя самого как физической части мира. Но человеческая личность реальна в бытии и идеальна по своей природе, и самим фактом своей реальной идеальности она непосредственно утверждает объективное существование Бога, как истинной Личности» [Несмелов, 1905, с. 256-257].

Взаимонаправленность отношений Бога к человеку и человека к Богу у Достоевского явлена во Христе. Как пишет Т.А. Касаткина, Достоевский говорит о Христе «как о грани человека и Бога, как о человеке на грани Бога, как о Боге на грани человека» [Касаткина, 2019, с. 19]. И здесь важен именно баланс отношений. Перекос в ту или другую сторону, акцентирующий то Божественную, то, напротив, человеческую природу Спасителя, чреват искажением не только истины веры, но и проявляющей эту истину жизни. Мысль и культура XIX в. в лице Д. Штрауса, Э. Ренана, Л. Толстого, Н. Ге и др. активно нарушали баланс, смещая центр тяжести в сторону человеческого. Но человеческое здесь понималось уже не «в перспективе Бога», как, по точному замечанию Т.А. Касаткиной, происходит у Достоевского, а в перспективе человеческого и только человеческого, что оказывалось чревато внутренним тупиком, ибо человеческое, утратив способность проявлять в себе божественное, редуцируется, скукоживается, подобно аду, запирает себя изнутри.

И действие человека, лишенного «перспективы Бога», неизбежно искажается на его собственных самостийных путях, выходя и ему самому, и людям, и миру каким-нибудь кривым боком. Так же искажается и общая жизнь, будучи лишена перспективы обожения и того «высокого напряжения», которое дает вера в Царство Христово, а не в «земной муравейник».

Сторонники нравственной трактовки догмата, особенно сознавали последствия подобного искажения, одним из следствий которого был стремительно увеличивавшийся разрыв между христианской этикой и догматикой, когда первая считалась необходимой опорой личности в ее жизни и действии в мире, а вторая представала ненужным балластом. Именно на такой путь – отрицания смысла догматов, редукции христианства к Нагорной проповеди – встал Л.Н. Толстой. Однако задолго до того, как писатель создал свое «Исследование догматического богословия» и ряд религиозно-философских сочинений, строившихся на предельной гуманизации образа Спасителя, Достоевский в подготовительных материалах к роману «Бесы» высказался без полутонов: «Христос-человек не есть Спаситель и источник жизни» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 179]. А в романе «Идиот» художественно продемонстрировал, как искажается мир, когда из него уходит вера во Христа Богочеловека и в Его Воскресение. Что касается Федорова, то он в ответе Достоевскому, начатом в июне 1878 года, через несколько месяцев после завершения русско-турецкой войны, поставил в центр изложения учения о восстановлении всемирного родства догмат о Троице, противопоставляя его мусульманской идее Аллаха. «Бессыновный бог ислама», одинокий бог-монада полагает непереходимую дистанцию между собой и человеком, он нуждается в покорности, но не в любви и создает социум, ощеривающийся на неверных. Бог Триединый, «Бог объединения и согласия» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 89], не просто приближает к себе человека, но делает его возлюбленным сыном, сообщая ему тем самым часть Своей природы, подобно тому как дети получают от родителей часть их генетической памяти. Вера в Бога-Троицу нудит не просто к исповеданию Ее устами, но и к осуществлению принципа неслиянно-нераздельной общности и любви.

Позднее, в 1880-е – 1890-е гг., Федоров прямо выступил против Л.Н. Толстого и его этического толкования христианства, изымавшего из Нового завета все сверхрациональное, не вмещающееся в «эвклидову» логику, в том числе догматы о Троице, о двух при-

родах и двух волях во Христе, о воскресении. Толстой, подчеркивал Федоров, убежден, что борется с «идололятрией», исполняя Божий завет «Не сотвори себе кумира», однако в реальности он отсекает от христианства все, кроме максим Нагорной проповеди, приходит к «отрицательным заповедям», учащим, что не надо делать, а не что делать, а завершает проповедью «неделания». Так христианство в руках Толстого превращается в засушенную, скудную, боязливую веру, между тем как в реальности это «религия единая, живая и деловая» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 415], призывающая к преображению мира и человечества по образу и подобию Троицы.

Помимо трактовки главных христианских догматов как образов совершенного строя жизни, Достоевский представил в своем творчестве и противоположный комплекс трактовок – тех новейших догматов, которые были введены католической церковью и не приняты православием. При этом, шла ли речь о филиокве, догмате непорочного зачатия Девы Марии, светской власти папы, папской непогрешимости и др., каждый раз он акцентировал неразрывную связь новоизобретенного догмата и искажающего его влияния на текущую жизнь человечества, его этический, точнее – антиэтический – смысл. Так, догмат о светской власти папы, с точки зрения Достоевского, ставит человечество перед «третьим дьяволовым искушением» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 62], бескрылой материократией, превращает историю в борьбу имущих и неимущих, а догмат о папской непогрешимости гипертрофирует «я», обожествляет человека, каков он есть, в его разорванности, противоречивости, дисгармоничности, закрывая ему перспективу обожения. Так, методом от противного, демонстрировал Достоевский важность богословской точности и, если так можно выразиться, чистоты догмата, ибо догмат – это образ мира, образ человека, образ истории, образ будущего в полноте их свершения.

В 1880-е гг. идея единства догмата и заповеди от богословов-мирян переходит к «молодым представителям возрождавшего ученого монашества», которые «сумели в эти годы критически воспринять и творчески переосмыслить главные достижения светской религиозной мысли. Они воспринимали все лучшее у славянофилов, у Ф.М. Достоевского, и совершенствовали свой богословский метод в полемике с В.С. Соловьевым и Л.Н. Толстым» [Лисовой, 2002, с. 28]. Школа нравственного истолкования догматов в эти годы была связана с именами двух выдающихся представителей

Церкви – еп. Михаила (Грибановского) и митр. Антония ((Храповицкого). Продолжая спор с рационализмом в вере, они подчеркивали необходимость прочувствовать главные ее постулаты не как декларируемые внешним образом, но как исходящие из самых глубин личности. «Церковное учение <…> есть самое ближайшее выражение истинной жизни и истинных потребностей нашего духа. Богословские положения и догматы суть только формулы того, что должен переживать и во что должен веровать каждый человек, живущий духом» [Михаил Грибановский, 1888, с. 731].

Главным текстом, в котором появилось само выражение «нравственная идея догмата», была речь, в то время архимандрита, Антония (Храповицкого) «Нравственная идея догмата Пресвятой Троицы», произнесенная 26 сентября 1892 года в Московской Духовной академии в связи с 500-летним юбилеем со дня кончины преп. Сергия Радонежского. Самый подход владыки, глубоко чтившего Достоевского, к проблеме нравственного раскрытия догмата в своих внутренних интенциях во многом исходил от него.

Свою речь митр. Антоний начинал с воображаемых вопросов своих современников: «Что пользы веровать так или иначе? Лишь бы быть хорошим человеком?», «Какая будет польза для моей души от веры в Троицу, от признания Иисуса Христа Богом, Богочеловеком?» [Антоний Храповицкий, 1900, с. 5]. Давая собственные ответы на эти вопросы, он перекликался и с Достоевским, творчество которого знал прекрасно, и с Федоровым, идей которого он не знал, но с которым совпал в капитальнейших пунктах. Митр. Антоний подчеркивал, что Пресвятая Троица дает пример идеального, благого единства, противостоящего и индивидуализму, отделяющему личность от всех, и пантеизму, топящему ее в безличности. Это «то блаженнейшее и истиннейшее бытие, где свобода и вечность Лиц не сокрушает единства естества, где есть место и свободной личности, но где нет безусловной личной самозамкнутости» [Антоний Храповицкий, 1900, с. 28].

В своей речи митр. Антоний прямо заговорил о христианском задании в мире как осуществлении принципа Троицы:

> Наш Божественный Учитель потому и открыл нам учение о Пресвятой Троице, чтобы мы при «созидании тела Его» (Ефес. 4, 12) <…> имели постоянное утверждение в лучшем бытии, вечном и неизменяемом Божестве и взиранием на Св. Троицу побеждали страх пред ненавистною раздельностью мира <…>. Без веры

> в Троицу, эта борьба с сами собою и с целым миром в его прошлом, настоящем и будущем была бы беспочвенной мечтой; без этого св. догмата Евангельская заповедь о любви была бы бессильна [Антоний Храповицкий, 1900, с. 29-30].

Тройческому единству, нераздельному и неслиянному, еп. Антоний уподоблял Церковь, «единую по естеству, но множественную по лицам», соединяющую ангелов и пророков, апостолов и мучеников, живых и умерших [Антоний Храповицкий, 1900, с. 29], а позднее посвятил раскрытию «Нравственной идеи догмата Церкви» отдельную статью. Ему же принадлежат статьи «Какое значение для нравственной жизни имеет вера во Иисуса Христа, как Бога» и «Нравственное содержание догмата о Св. Духе» [Антоний Храповицкий, 1900, с. 57-74, 83-93]. Однако именно речь 1892 года о Троице оказалась не просто наиболее известной, но и программной. Именно в ней появился знаменитый призыв «взиранием на Св. Троицу побеждать страх пред ненавистной раздельностью мира», перекочевавший, как показал прот. Павел Хондзинский, в виде цитаты в работу Н.Ф. Федорова «Вопрос о братстве, или родстве...» [Павел Хондзинский, 2017, с. 360-365] и примененный им к делу и подвигу преп. Сергия Радонежского, который, по словам Федорова, поставил храм Троицы как «зерцало для собранных им в единожитие» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 64]. Сразу нужно сказать, что Федоров, раскрывая через цитату из архиеп. Антония нравственный смысл дела и подвига преп. Сергия (не просто почитание Пресвятой Троицы, но утверждение Ее как образца межчеловеческого устроения, превращение догмата в заповедь), отнюдь не «модернизировал» этот подвиг, как полагает отец Павел, убежденный, что в сергиевскую эпоху связь образа Троицы и идеала совершенного общежития обнаружить нельзя. Федоров указывал на одно из важнейших деяний преп. Сергия – введение в созданном им монастыре общинножительного устава, который заменил прежнее единожие, характерное для основателя монашества на Руси преп. Антония Печерского. Именно общинножитие, воплощавшее принцип апостольской общины, у которой, как пишет Федоров, ссылаясь на книгу «Деяний апостолов», «было одно сердце и одна душа», стало проявлением тайны Троицы, именно общинножитием преп. Сергий «более всех приблизился к учению о Троице как образце для людей, взятых не в отдельности, а в их совокупности» [Федоров, 1995-2000, т. 1, с. 64].

Федоров подчеркивал, что преп. Сергий, в отличие от преп. Феодосия, не просто ввел общинножительный устав в обиход монастыря, он еще и стремился распространить принцип христианской любви и умиротворения, явленный в Троице, на другие сферы жизни, задавая вектор устроения по образу Божественного Триединства не только монастырской жизни, но и жизни в миру. Один из примеров философ общего дела видел во введении Дмитрием Донским по внушению преп. Сергия нового порядка престолонаследия, направленного на прекращение усобиц: княжеский престол начал переходить не к старшему в роде, а от отца к сыну. И в традиции русской святости Федоров выделял линию, связанную с преодолением небратства и расширением любви, ведя ее от святых князей Бориса и Глеба к преп. Сергию, «чтителю Пресвятой Троицы как образца единодушия и согласия» [Федоров, 1995-2000, т. 3, с. 69].

Взгляд Федорова на религиозную традицию Древней Руси, в которой философ видел идеалы любви и братотворения, объединяет его с Достоевским. В уже упоминавшемся выше февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год, размышляя о вере народа, о Христовом образе, живущем в сердцах простых людей, о необходимости выявить этот образ, отвлекая его «от наносного варварства» [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 43], Достоевский подчеркивает: «Я не буду вспоминать про его (народ – А.Г.) исторические идеалы, про его Сергиев, Феодосиев Печерских и даже про Тихона Задонского. А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского?» [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 43]. Как видим, писатель упоминает Сергия Радонежского и Феодосия Печерского – те самые фигуры русской святости, которые были связаны с идеей общинножития, ставя рядом с ними свт. Тихона Задонского, с которым соединялась идея спасения, а не отвержения мира. А строчка в подготовительных материалах к «Братьям Карамазовых»: «Люби животных, медведь и Сергий» [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 244], обращающая к известному эпизоду жития преп. Сергия, вводит ключевую для Достоевского тему «общей гармонии», причем действующий в Троице закон любви расширяется здесь и на меньшую тварь земли. По справедливому указанию Н.Ф. Будановой, «братское общение святого с медведем очевидно символизировало для Достоевского единство всего творения и его общего устремления к Творцу, оно как бы явилось земным отдаленным прообразом того райского состояния, когда, как об этом свидетельствует Библия, “волк будет

жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их” (Ис. 11: 6; ср. 65:25)» [Буданова, 2011, с. 87].

(Продолжение следует)

Список литературы

1. Аксаков, 1997 – Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева [Репринтное воспроизведения издания 1886 года]. М.: Книга и бизнес, 1997. 327 с.

2. Антоний Храповицкий, 1900 – Антоний (Храповицкий), еп. Полное собрание сочинений: в 3 т. Казань: Типолитогр. Имп. ун-та, 1900. Т. 2. 445 с.

3. Антоний Храповицкий, 1965 – Антоний (Храповицкий), митр. Ф.М. Достоевский как проповедник возрождения. Монреаль: Тип. Братства Преп. Иова Почаевского в Монреале, 1965. 307 с.

4. Буданова, 2011 – Буданова Н.Ф. «И свет во тьме светит...» (к характеристике мировоззрения и творчества позднего Достоевского). СПб.: ИД «Петрополис», 2011. 408 с.

5. Булгаков, 1906 – Булгаков С.Н. Очерк о Ф.М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 14 т. СПб.: Издание А.Г. Достоевской; Тип. П.Ф. Пантелеева, 1906. Т. 1. С. III–XL.

6. Булгаков, 1933 – Булгаков С.Н. Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. 1. Париж: YMCA-press, 1933. 468 с.

7. Гачев, 1972 – Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. М.: Искусство, 1972. 200 с.

8. Гачев, 2008 – Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Издательство МГУ; Издательство «Флинта», 2008. 288 с.

9. Гачев, Кожинов, 1964 – Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 17-39.

10. Гачева, 2010 – Гачева А.Г. Филология на службе философии: Опыт анализа «Трех разговоров» Владимира Соловьева // Соловьевские исследования. 2010. Вып. 2 (26). С. 50-82.

11. Георгий Завершинский, 2017 – Георгий Завершинский, прот. Богословие диалога: Тринитарный взгляд. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2017. 336 с.

12. Гнедич, 2002 – Гнедич П. Догмат Искупления в русской богословской науке последнего пятидесятилетия (первая половина XX столетия) // Богословские труды. 2002. Сб. 37. С. 128-152.

13. Гоголь, 1992 – Гоголь Н.В. Духовная проза. М.: Русская книга, 1992. 557 с.

14. Горский, 2018 – Горский А.К. Сочинения и письма: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 1. 1008 с.

15. Достоевский, 1972-1990 – Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

16. Зеньковский, 1991 – Зеньковский В.В. История русской философии: в 2 т. Л.: ЭГО, 1991. Т. 1. Ч. 2. 278 с.

17. Иванов – Иванов М.С. Догмат // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/178707.html (дата обращения: 31.07.2019)

18. Иустин Попович, 2002 – Иустин (Попович), преп. Достоевский о Европе и славянстве. М. – СПб.: Сретенский монастырь, 2002. 288 с.

19. Карташев, 1992 – Карташев *А.В.* Очерки по истории русской Церкви: в 2 т. М.: Терра, 1992. Т. 2. 565 с.

20. Карташев, 2002 – Карташев А.В. Вселенские соборы. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2002. 680 с.

21. Касаткина, 2004 – Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

22. Касаткина, 2015 – Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 529 с.

23. Касаткина, 2018-а – Касаткина Т.А. Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 12-31.

24. Касаткина, 2018-б – Касаткина Т.А. Философия восприятия литературы и искусства: о субъект-субъектном методе чтения // Русская литература и философия: Пути взаимодействия. М.: Водолей, 2018. С. 15-30.

25. Касаткина, 2019 – Касаткина Т.А. Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 16–33.

26. Киреевский, 1911 – Киреевский И.В. Полное собрание сочинений: В 2 т. М.: Тип. Императорского Московского Университета, 1911. Т. 2. 289 с.

27. Лисовой, 2002 – Лисовой Н.Н. Обзор основных направлений русской богословской академической науки в XIX – начале XX столетия // Богословские труды. 2002. Сб. 37. С. 5-127.

28. Мария Скобцова, 1936 – Мария (Скобцова), монахиня. Мистика человекообщения // Круг: Альманах. № 1. Берлин: Парабола, 1936. С. 152-159.

29. Аксенов-Меерсон, 2008 – Михаил Аксенов-Меерсон, прот. Созерцанием Троицы Святой. Парадигма Любви в русской философии Троичности Киев: Дух и Литера, 2008. 328 с.

30. Михаил Грибановский, 1888 – Михаил (Грибановский), иером. Речь перед защитой диссертации // Христианское чтение. 1888. № 5-6. С. 727-731.

31. Несмелов, 1905 – Несмелов В.И. Наука о человеке: в 2 т. Казань: Центральная типография, 1905. Т. 1. 418 с.

32. Павел Хондзинский, 2017 – Павел Хондзинский, прот. «Церковь не есть академия». Русское внеакадемическое богословие XIX века. М.: Издательство ПСТГУ, 2017. 480 с.

33. По образу..., 2013 – По образу Святой Троицы. Митр. Антоний (Храповицкий). Сщмч. Иларион (Троицкий). Схиархим. Софроний (Сахаров) / Сборник богословских статей. 2-е изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2013. 174 с.

34. Сараскина, 2003 – Сараскина Л.И. Преображение и перерождение человека как условие преодоления зла (Н.Ф. Федоров и Ф. М. Достоевский) // Философия космизма и русская культура (Материалы международной научной конференции «Космизм и русская ли-

тература. К 100-летию со дня смерти Николая Федорова», 23-25 октября 2003). Белград, 2003. С. 187-200.

35. Семенова, 2004 – Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. М.: Издательский дом ПоРог, 2004. 511 с.

36. Соловьев, 1914 – Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 10 т. / Под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. СПб.: Книгоиздательское Товарищество «Просвещение», 1914. Т. VII. 389 с.

37. Соловьев, 1923 – Соловьев В.С. Письма: в 4 т. / Под ред. Э.Л. Радлова. СПб.: Время, 1923. Т. 4. 240 с.

38. Соловьев, 1988 – Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988.

39. Степанян, 2010 – Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

40. Федоров, 1995-2000 – Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Прогресс-Традиция, 1995-2000.

41. Флоровский, 1981 – Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Париж: YMCA-press, 1981. 599 с.

References

1. Aksakov I.S. *Biografiia Fedora Ivanovicha Tiutcheva* [Biography of Fyodor Ivanovich Tyutchev]. Reprinted ed. of 1886. Moscow, Kniga i biznes Publ., 1997. 327 p. (In Russ.)

2. Antonii (Khrapovitskii), ep. *Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols.]. Kazan', Tipolitogr. imp. un-ta Publ., 1900. Vol. 2. 445 p. (In Russ.)

3. Antonii (Khrapovitskii), mitr. *F.M. Dostoevskii kak propovednik vozrozhdeniia* [F.M. Dostoevsky as a preacher of renewal]. Monreal, Tip. Bratstva Prep. Iova Pochaevskogo v Monreale Publ., 1965. 307 p. (In Russ.)

4. Budanova N.F. *"I svet vo t'me svetit..." (k kharakteristike mirovozzreniia i tvorchestva pozdnego Dostoevskogo)* ["And Light Shines in Darkness..." (To the characteristic of the worldview and creativity of later Dostoevsky)]. Sankt-Petersburg, ID "Petropolis" Publ., 2011. 408 p. (In Russ.).

5. Bulgakov S.N. Ocherk o F.M. Dostoevskom. Cherez chetvert' veka (1881-1906) [Essay about F.M. Dostoevsky. In the quarter of the century]. *Dostoevskii F.M. Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.], Sankt-Petersburg, A.G. Dostoevskaia Publ., Tip. P.F. Panteelev Publ., 1906, pp. III-XL (In Russ.).

6. Bulgakov S.N. *Agnets Bozhii. O Bogochelovechestve* [Lamb of God. About divine-humanity]. Paris, Ymca-press Publ., 1933. Part 1. 468 p. (In Russ.).

7. Gachev G.D. *Zhizn' khudozhestvennogo soznaniia. Ocherki po istorii obraza* [The life of an artistic consciousness. Essays on the history of the image]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. Part 1. 200 p. (In Russ.)

8. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr* [Content of artistic forms. Epos. Lyrics. Theatre]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ.; Izdatel'stvo "Flinta" Publ., 2008. 288 p. (In Russ.)

9. Gachev G.D., Kozhinov V.V. Soderzhatel'nost' literaturnykh form [Content of literary forms]. *Teoriia literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry literatury,* Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 17-39. (In Russ.)

10. Gacheva *A.G. Filologiia na sluzhbe filosofii: Opyt analiza "Trekh razgovorov" Vladimira Solov'eva* [Philology at the service of philosophy. Experience of the analysis of the works of V. S. Solovyov's "Three conversations"]. *Solov'evskie issledovaniia,* 2010, is. 2 (26), pp. 50-82. (In Russ.)

11. Georgii Zavershinskii, prot. *Bogoslovie dialoga: Trinitarnyi vzgliad* [Theology of dialogue. The Trinitarian view]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi Publ., 2017. 336 p. (In Russ.)

12. Gnedich P. *Dogmat Iskupleniia v russkoi bogoslovskoi nauke poslednego piatidesiatiletiia (pervaia polovina XX stoletiia)* [The dogma of Redemption in the Russian theological science of the last fifty years (the first half of the 20th century)]. *Bogoslovskie trudy*, 2002, vol. 37, pp. 128-152. (In Russ.)

13. Gogol' N.V. Dukhovnaia proza [Spiritual prose]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1992. 557 p. (In Russ.).

14. Gorskii A.K. *Sochineniia i pis'ma: v 2 t.* [Essays and letters: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ, 2018. Vol. 1. 1008 p. (In Russ.)

15. Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii*: *v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

16. Zen'kovskii V.V. *Istoriia russkoi filosofii*: v 2 t. [History of Russian philosophy: in 2 vol.] Leningrad, EGO Publ., 1991. Vol. 1(2). 278 p. (In Russ.)

17. Ivanov M.S. Dogmat [Dogma]. *Pravoslavnaia entsiklopediia.* Available at: http://www.pravenc.ru/text/178707.html (access date: 31.07.2019) (In Russ.)

18. Iustin (Popovich), prep. *Dostoevskii o Evrope i slavianstve* [Dostoevsky on Europe and the Slavs]. Moscow, Sankt-Petersburg., Sretenskii monastyr' Publ., 2002. 288 p. (In Russ.)

19. Kartashev A.V. *Ocherki po istorii russkoi Tserkvi*: *v 2 t.* [Essays on the history of the Russian Church: in 2 vols.]. Moscow, Terra, 1992. Vol. 2. 565 p. (In Russ.)

20. Kartashev A.V. *Vselenskie sobory* [Ecumenical councils]. Klin, Fond "Khristianskaia zhizn" Publ., 2002. 680 p. (In Russ.)

21. Kasatkina T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [The creative nature of the word. Ontology of the word in the works of F.M. Dostoevsky as the basis of "Realism in the highest sense"]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

22. Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [Sacral in the mundane: Two-folded Image in Dostoevsky's works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 529 p. (In Russ.)

23. Kasatkina T.A. Smysl iskusstva i sposob bogoslovstvovaniia Dostoevskogo: "Muzhik Marei": kontekstnyi analiz i pristal'noe chtenie [The meaning of art and the way of theological discourse in Dostoevsky]. *Dostoevsky and World Culture,* Philological journal, 2018, No 3, pp. 12-31. (In Russ.)

24. Kasatkina T.A. Filosofiia vospriiatiia literatury i iskusstva: o sub'ekt-sub'ektnom metode chteniia [Philosophy of perception of literature and art]. *Russkaia literatura i filosofiia: Puti vzaimodeistviia* [Russian literature and philosophy: ways of interaction], Moscow, Vodolei Publ., 2018, pp. 15-30. (In Russ.)

25. Kasatkina T.A. Bogoslovie Dostoevskogo: problemy ponimaniia i opisaniia [The theology of Dostoevsky: the problem of understanding and description]. *Dostoevsky and World Culture,* Philological journal, 2019, No 3, pp. 16–23. (In Russ.)

26. Kireevskii I.V. *Polnoe sobranie* sochinenii*: v 2 t.* [Complete works: in 2 vols.]. Moscow, Tip. Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta Publ., 1911. Vol. 2. 289 p. (In Russ.)

27. Lisovoi N.N. Obzor osnovnykh napravlenii russkoi bogoslovskoi akademicheskoi nauki v XIX – nachale XX stoletiia [Review of the main directions of Russian theological academic science in the 19th – early 20th century]. *Bogoslovskie trudy*, 2002, vol. 37, pp. 5-127. (In Russ.)

28. Mariia (Skobtsova), monakhinia. Mistika chelovekoobshcheniia [Mysticism of human communication]. *Krug: Al'manakh*, No 1, Berlin, Parabola Publ., 1936, pp. 152-159. (In Russ.)

29. Mikhail Aksenov-Meerson, prot. *Sozertsaniem Troitsy Sviatoi. Paradigma Liubvi v russkoi filosofii Troichnosti* [Contemplation of the Holy Trinity: The paradigm of love in the Russian philosophy of Trinity]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2008, 328 p. (In Russ.)

30. Mikhail (Gribanovskii), ierom. Rech' pered zashchitoi dissertatsii [Speech before thesis defence]. *Khristianskoe chtenie*, 1888, No 5-6, pp. 727-731. (In Russ.)

31. Nesmelov V.I. *Nauka o cheloveke: v 2 t.* [The science of man: in 2 vols.]. Kazan, Central'naya tipographia Pibl., 1905. Vol. 1. 418 p. (In Russ.)

32. Pavel Khondzinskii, prot. "*Tserkov' ne est' akademiia'. Russkoe vneakademicheskoe bogoslovie XIX veka* [Church is not academy. Russian non-academical theology of the 19th century]. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU Publ., 2017. 480 p. (In Russ.)

33. *Po obrazu Sviatoi Troitsy. Mitr. Antonii (Khrapovitskii). Sshchmch. Ilarion (Troitskii). Skhiarkhim. Sofronii (Sakharov)* [In the image of Saint Trinity. Metr. Antony (Khrapovitsky). Hieromartyr Ilarion (Troitsky). Schema-archimandrite Sofrony (Sakharov)], Collection of teological articles. 2nd ed. Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Publ., 2013. 174 p. (In Russ.)

34. Saraskina L.I. Preobrazhenie i pererozhdenie cheloveka kak uslovie preodoleniia zla (N.F. Fedorov i F.M. Dostoevskii) [The transformation and rebirth of a person as a condition of overcoming evil (N.F. Fyodorov and Fyodor Dostoevsky)]. *Filosofiia kosmizma i russkaia kul'tura (Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Kosmizm i russkaia literatura. K 100-letiiu so dnia smerti Nikolaia Fedorova", 23-25 oktiabria 2003)* [Philosophy of cosmism and Russian culture (Materials of the International scientific conference "Cosmism and Russian Literature. To the Centenary of Nikolay Fedorov's Death], Belgrad, 2003, pp. 187-200. (In Russ.)

35. Semenova S.G. *Metafizika russkoi literatury: v 2 t.* [Metaphysics of Russian literature: in 2 vols.]. Moscow, Izdatel'skii dom PoRog Publ, 2004. 511 p. (In Russ.)

36. Solov'ev V.S. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.], ed. by S.M. Solovyev and E.L. Radlov. Sankt-Petersburg, Knigoizdatel'skoe Tovarishchestvo "Prosveshchenie" publ, 1914. Vol. VII. 389 p. (In Russ.)

37. Solov'ev V.S. *Pis'ma*: *v 4 t.* [Letters: in 4 vols.]. Petersburg, Vremia Publ., 1923. Vol. 4. 240 p. (In Russ.)

38. Solov'ev V.S. *Sochineniia: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Mysl' Publ., 1988. (In Russ.)

39. Stepanian K.A. *Iavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo* [Phenomenon and dialogue in F. M. Dostoevsky's novels]. Sankt-Petersburg, Kriga Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

40. Fedorov N.F. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1995-2000. (In Russ.)

41. Florovsky G. *Puti russkogo bogosloviia* [Ways of Russian theology], Paris, YMCA-press, 1981. 599 p. (In Russ.)

ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
УДК 82+821.161.1+2-1
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-88-116

Николай Подосокорский

Призраки «Белых ночей»: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона*

Nikolai Podosokorsky

Ghosts of White Nights: A Freemason in the Net of Afterlife, The Maiden Drowned in May and the King Solomon's Spirit

Об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, советник при ректорате и исполняющий обязанности заведующего кафедрой новых медиа и связей с общественностью Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: В 1846-1848 годах в журнале А.А. Краевского «Отечественные записки» вышли, не считая других сочинений автора, три мистических произведения молодого Ф.М. Достоевского: «Двойник», «Хозяйка» и «Белые ночи». Все они пронизаны гностическими и оккультными мотивами. Роман «Белые ночи», согласно нашей гипотезе, рассказывает о посмертных мучениях петербургских призраков, которые обречены скитаться по ночному городу, страдают от одиночества и грезят воспоминаниями о своем прошлом воплощении, ибо у них «так мало действительной жизни», но есть «своя особенная жизнь», в которой, впрочем, у них «никого нет, с кем бы... можно было слово сказать». В тексте присутствует немало намеков на то, что главный герой – Мечтатель – прежде был масоном и, вероятно, погиб при пожаре, а встретившаяся ему Настенька – душа самоубийцы-утопленницы, вынужденная блуждать между своим прежним жилищем и местом гибели. В статье анализируется масонский подтекст произведения, посвященного другу юности писателя – поэту

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90023 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90023.

А.Н. Плещееву, автору ряда масонских гимнов. Герои «Белых ночей» видят идеал человеческого общежития во взаимном «братстве» и актуализируют через свои отношения целый ряд легенд и мифов, главный из которых – цикл преданий о строителе Иерусалимского Храма царе Соломоне, с духом которого сравнивает себя Мечтатель.

Ключевые слова: Достоевский, Белые ночи, масонство, призраки, романтизм, А.Н. Плещеев, Аполлон Григорьев, утопленница, мечтательство, фантазия.

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Призраки «Белых ночей»: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 88-116.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-88-116

About the author: Nikolai N. Podosokorsky, Candidate of Philological Sciences, Adviser to the Rector's office and Acting Head of Department of new media and public relations in the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod).

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: In 1846-1848 three mystic texts of young F.M. Dostoevsky (not to mention his other works) were published in A.A. Kraevsky's journal *Otechestvennye Zapiski* (*Notes of the Fatherland*), namely: *The Double*, *The Landlady* and *White Nights*. All of them are permeated with Gnostic and occult motifs. The novel *White Nights*, according to our hypothesis, tells about the postmortem pains of Petersburg ghosts that are doomed to roam the city, suffer from loneliness and dream of their past incarnation because they have "so little of the real life" but "their own life" where they anyway have "no one whom... you can say a word to". There are a lot of hints in the text that the protagonist – the Dreamer – was a freemason before and possibly killed in a fire, and Nasten'ka whom he meets is a ghost of a suicide drown girl forced to wander between her past dwelling and the place where she died. The article analyzes the Masonic subtext of the novel dedicated to Dostoevsky's friend of youth, the poet A.N. Pleshcheev who wrote several Masonic hymns. *White Nights* characters think the ideal to be in the mutual "fraternity" and actualize a number of legends and myths through their relationship the most important of which is the cycle of stories about King Solomon who built of the Temple of Jerusalem and the spirit of which the Dreamer compares himself with.

Key words: Dostoevsky, *White Nights*, freemasonry, ghosts, romanticism, A.M. Pleshcheev, Apollon Grigoriev, drowned maiden, daydreaming, imagination.

For citation: Podosokorsky N.N. Ghosts of White Nights: A Freemason in the Net of Afterlife, The Maiden Drowned in May and the King Solomon's Spirit. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3, pp. 88-116.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-88-116

«Известное суждение, что мертвые якобы больше не навещают нас, – заметил Имлак, – мне было бы трудно отстаивать перед лицом единодушно опровергающих его показаний, звучащих во все времена и у всех народов. Не сыскать такой страны, дикой или цивилизованной, где не рассказывали бы о явлениях мертвецов и не верили бы в эти рассказы. Убеждение это, распространившееся так же широко, как и сам род человеческий, потому и стало всеобщим, что оно соответствует истине».

Вальтер Скотт. «О сверхъестественном в литературе...», 1827.

В 1846-1848 годах в журнале А.А. Краевского «Отечественные записки» вышли, не считая других сочинений автора, три мистических произведения молодого Ф.М. Достоевского: «Двойник», «Хозяйка» и «Белые ночи». Все они пронизаны масонскими, гностическими и оккультными мотивами. Роман «Белые ночи», согласно нашей гипотезе, рассказывает о посмертных мучениях петербургских призраков, которые обречены скитаться по ночам, страдают от одиночества и грезят воспоминаниями о своем прошлом воплощении, ибо у них «так мало действительной жизни» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 108], но есть «*своя* ***особенная*** жизнь»[1] [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 114], в которой, впрочем, у них «никого нет, с кем бы <...> можно было слово сказать» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109]. В тексте присутствует немало намеков на то, что главный герой – Мечтатель – прежде был масоном и, вероятно, погиб при пожаре, а встретившаяся ему Настенька – душа самоубийцы-утопленницы, вынужденная блуждать между своим прежним жилищем и местом гибели. «От этакой любви, Настенька, в ***иной*** час холодеет на сердце и становится тяжело на душе. Твоя рука холодная, моя горячая как огонь» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 129], замечает Мечтатель.

[1] Здесь и далее выделение жирным курсивом – курсив автора, выделение обычным курсивом – курсив мой.

С первых страниц романа автор нагнетает вокруг главного героя атмосферу страха и одиночества. Нам сообщается, что его мучит какая-то «удивительная» и «глубокая» тоска, что за восемь лет, как Мечтатель живет в Петербурге, он «почти ни одного знакомства не умел завести» и «никого никогда не видал», что жилище его находится в запустении и покрыто паутиной, а окружающие полностью его игнорируют («словно забыли меня, словно я для них был и в самом деле чужой!»), что он время от времени бродит по городу, «решительно не понимая», что с ним делается и почему его так кружит без цели и смысла. Разгадка может заключаться в том, что перед нами не живой человек, а привидение, которое не сознает, что умерло, и лишь ощущает свою оторванность от всех остальных людей, испытывая по этому поводу недоумение, покинутость и страх.

Приведем несколько примеров блужданий этого призрака по городу. «Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, *решительно не понимая, что со мной делается*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 102]. «Я ходил много и долго, так что уже совсем *успел, по своему обыкновению, забыть, где я,* как вдруг очутился у заставы»[2] [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 104]. «Попробуйте остановить его теперь, спросите его вдруг: где он теперь стоит, по каким улицам шел? – он наверно бы ничего не припомнил, ни того, где ходил, ни того, где стоял теперь, и, покраснев с досады, непременно солгал бы что-нибудь для спасения приличий» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115]. «Знаете ли, что я люблю теперь припомнить и посетить в известный срок те места, где был счастлив когда-то по-своему, люблю построить свое настоящее под лад уже безвозвратно прошедшему и *часто брожу как тень, без нужды и без цели, уныло и грустно* по петербургским закоулкам и улицам» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 119]. «...Мы ходили оба как будто в чаду, в тумане, *как будто сами не знали, что с нами делается.* То останавливались и долго разговаривали на одном месте, то опять пускались ходить и заходили Бог знает куда, и опять смех, опять слезы... То Настенька вдруг захочет домой, я не смею удерживать и захочу проводить ее до самого дома; мы пускаемся в путь и вдруг через четверть часа находим себя на набережной у нашей скамейки» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 138].

---

[2] Как только герой «шагает за шлагбаум», так сразу же разительно меняется окружающее его пространство – «Точно я вдруг очутился в Италии», – говорит он о себе. Такие скачки во времени и пространстве также определяют его существо.

Примечательно, что герой-одиночка, который может *видеть*, но в *строгом смысле ни с кем не говорит* [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 111], знаком и разговаривает, преимущественно, с домами, среди которых у него «есть любимцы, есть короткие приятели» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. Себя самого Мечтатель также соотносит с тем «занимательным животным, которое *и животное и дом вместе*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 112]. Одушевление зданий и уподобление людей необработанным и обработанным камням и строящимся зданиям из камня, как известно, является одной из главных особенностей масонского учения. Неслучайно один из домов-приятелей Мечтателя был «намерен лечиться это лето у архитектора», а другой – «такой миленький каменный домик» – пожаловался ему, что его покрасили в желтую краску, не пощадив «ни колонн, ни карнизов» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. *Великим архитектором* вольные каменщики традиционно именуют Бога, а *колонны* в масонстве являются еще одним важнейшим символом, отсылающим к Храму царя Соломона в Иерусалиме, со строительством которого, в свою очередь, связана основополагающая легенда масонского посвящения – так называемая Легенда о Великом мастере Хираме. Кстати на второй встрече с Настенькой герой признаётся, что он сам «похож на дух царя Соломона» и должен «пролиться рекою слов», не то «задохнется» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 114].

То, что герой-призрак боится «задохнуться», по-видимому, указывает и на причину его смерти, тем более, что об этом он говорит и думает неоднократно. Так, еще один из его приятелей-домов сразу же выдаёт нам этот *смертельный испуг* Мечтателя, от которого он не может прийти в себя: «Я чуть не сгорел и притом испугался» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. Далее сообщается, что у квартиры героя «закоптелые стены» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103, 112], а сам он сравнивает себя с «полубольным горожанином, *чуть не задохнувшимся* в городских стенах» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 105]. Настенька же замечает ему, что он способен «вспыхнуть как порох» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109]. Неслучайно и то, что герой вспоминает об огне, разделившем его мечтательство на старое и новое: «А между тем чего-то другого просит и хочет душа! И напрасно мечтатель роется, как в золе, в своих старых мечтаниях, *ища в этой золе хоть какой-нибудь искорки, чтоб раздуть ее, возобновленным огнем пригреть похолодевшее сердце* и воскресить в нем

снова всё, что было прежде так мило, что трогало душу, что кипятило кровь, что вырывало слезы из глаз и так роскошно обманывало!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 119].

На протяжении всего произведения Мечтатель и Настенька беспрестанно говорят о призраках и привидениях, сравнивая себя с ними. «Целый рой новых призраков» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115] силится вызвать в своей комнате Мечтатель, на призраков он призывает смотреть в жизни [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115], с призраком сравнивает мир, создаваемый им в мечтах [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 116]. Относительно своего мечтательства герою кажется, что «действительно он никогда не знал той, которую он так любил» и что «он только и видел ее в одних обольстительных призраках» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 117] – это подтверждает и героиня, замечая в письме к нему: «Это был сон, призрак...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 140]. Сама Настенька также сравнивает себя с «привидением», время для которого протекает несколько иначе, чем для живых: «Думаю, я шла целый час по лестнице. Когда же отворила к нему дверь, он так и вскрикнул, на меня глядя. *Он думал, что я привидение...*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 124].

Главный же акцент на том, что мы имеем дело не с вполне живыми людьми, а лишь с их призраками, сделан автором в следующем фрагменте:

> Посмотрите на эти волшебные *призраки*, которые так очаровательно, так прихотливо, так безбрежно и широко слагаются перед ним в такой волшебной, одушевленной картине, где на первом плане, первым лицом, уж конечно, он сам, наш мечтатель, своею дорогою особою. Посмотрите, какие разнообразные приключения, какой бесконечный рой восторженных грез. Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! да обо всем... об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, *восстание мертвецов в Роберте (помните музыку? кладбищем пахнет!)*, Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В–й-Д–й, Дантон, Клеопатра e i suoi amanti, домик в Коломне, свой уголок, а подле милое создание, которое слушает вас в зимний вечер, раскрыв ротик

и глазки, как слушаете вы теперь меня, мой маленький ангельчик... [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115-116].

В этом перечислении упоминаются, по большей части, массовые смертоубийства и кровопролития, а также исторические деятели – казнённые (Дантон, Ян Гус) или покончившие с собой (Клеопатра), и даже прямо говорится о «восстании мертвецов» и запахе кладбища со ссылкой на оперу Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» (1824). Как пишут авторы комментария к «Белым ночам»: «Имеется в виду зловещая музыкальная тема, которая звучит в сцене заклинания душ (акт 3), когда продавший душу дьяволу Бертрам, отец Роберта, чтобы отвратить сына от добра, вызывает из могил тени монахинь – «дочерей греха и соблазна, обаятельных, страстных, бесстыдных» (по отзыву Ап. Григорьева): «Под хладным камнем почивая, / Монахини, вы слышите ль меня?» Этой же темой «восстания мертвецов» открывается увертюра и заканчивается опера. В 1843 году в Петербурге побывала немецкая оперная труппа, в исполнении которой «Роберт-Дьявол» шел с шумным успехом» [Достоевский, 2013, т. 2, с. 681].

Заслуживают внимания и отсылки Мечтателя к произведениям Э.Т.А. Гофмана и В. Скотта. В готической повести «Майорат», входящей в «Ночные этюды» (1817) Гофмана, герой, вместе со своим дедом, старым стряпчим Ф., приезжает в замок Р...зиттен, где, за чтением сцены из романа Ф. Шиллера «Духовидец. Из воспоминаний графа О***» (1789) о явлении кровавого призрака на свадебном празднестве у графа В., и сам вдруг ощущает появление в рыцарской зале страшного привидения, голос которого будто бы предостерегает молодого гостя: «Остановись! Остановись, не то ты подпадешь всем ужасам призрачного мира!» [Гофман, 1996, с. 47]. Замок Р...зиттен у Гофмана одушевлен и таит в себе мрачные тайны. Вот как описывает его повествователь: «Колонны, капители и пестрые арки словно висели в воздухе; рядом с ними шагали наши исполинские тени, а диковинные изображения на стенах, по которым они скользили, казалось, вздрагивали и трепетали, и к гулкому эху наших шагов примешивался их шепот: «Не будите нас, не будите нас! Мы – безрассудный волшебный народ, спящий здесь в древних камнях»» [Гофман, 1996, с. 44]. Примечательно, что книга Шиллера, которую читает внук стряпчего, посвящена тайному обществу масонов и заклинателям призраков, одного из которых – шарлата-

на-сицилийца – за его готовность продемонстрировать свое умение вызывать души умерших на публике называют «новым Соломоном» [Шиллер, 1956, с. 549].

Вальтер Скотт в своей работе «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827) разобрал произведения современных ему авторов, пишущих о чудесном и призрачном мире, подробно остановившись на новелле Гофмана «Майорат». Как замечает Скотт: «Сама по себе вера в сверхъестественное, при том, что она легко может выродиться в суеверие и нелепость, не только возникает на тех же основах, что и наша священная религия, но к тому же еще тесно связана и с закономерностями самой природы человеческой, которые подсказывают нам, что, покуда длится наш искус в подлунном царстве, тут же по соседству с нами и вокруг нас существует некий призрачный мир, устои которого недоступны людскому разуму, ибо наши органы недостаточно тонки и чувствительны, чтобы воспринимать его обитателей» [Скотт, 1965, с. 602-603].

Скотт сетовал на то, что «склонность верить в чудесное постепенно ослабевает» и новым писателям приходится идти на разного рода ухищрения, чтобы сверхъестественное в их романах по-прежнему оказывало сильное влияние на искушенного читателя, а изображаемые привидения не наносили серьезный ущерб изяществу слога. «Обнаружилось также, что со сверхъестественным в художественном произведении следует обращаться еще бережнее, ибо критика теперь встречает его настороженно. Возбуждаемый им интерес и ныне может служить могучей пружиной успеха, но интерес этот легко оскудевает при неумелом подходе и назойливом повторении. К тому же характер этого интереса таков, что его нелегко поддерживать, и можно утверждать, что крупица здесь иной раз действует сильнее целого. Чудесное скорее, чем какой-либо иной из элементов художественного вымысла, утрачивает силу воздействия от слишком яркого света рампы. Воображение читателя следует возбуждать, по возможности не доводя его до пресыщения», – поясняет шотландский писатель [Скотт, 1965, с. 605].

Свой очерк сэр Вальтер Скотт завершил словами об ответственности художника за буйство его фантазии: «Гофман скончался в Берлине 25 июня 1822 года, оставив по себе славу замечательного человека, которому лишь его темперамент и состояние здоровья помешали достичь подлинных вершин искусства, человека, чьи тво-

рения в том виде, в каком они ныне существуют, должны не столько рассматриваться как пример для подражания, сколько служить предостережением: даже самая плодовитая фантазия иссякает при неразумном расточительстве ее обладателя» [Скотт, 1965, с. 652].

Мечтатели и призраки Гофмана, безусловно, оказали значительное влияние на творчество раннего Достоевского, однако, тема *живого неживого* была чрезвычайно важна для него на протяжении всей жизни. Для своего первого романа «Бедные люди» (1846) он взял эпиграф из рассказа «Живой мертвец» В.Ф. Одоевского [См.: Касаткина, 2019]. Разговору разлагающихся мертвецов на кладбище писатель специально посвятил рассказ «Бобок» (1873). А в «Преступлении и наказании» Свидригайлов рассказывает Раскольникову о своих контактах с потусторонним миром и замечает: «Привидения – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 221].

«Белые ночи», как нам представляется, являются превосходной иллюстрацией перехода в этот *другой мир*. Первоначально роман, в его журнальной версии, был посвящен другу юности Достоевского – поэту А.Н. Плещееву (он же, возможно, является и одним из прототипов Мечтателя), который годом ранее опубликовал в тех же «Отечественных записках» рассказ «Енотовая шуба», посвященный Ф.М. Достоевскому. Фамилия главного героя «Енотовой шубы» – Жмурин (от *жмур* – покойник, умерший) – явно отсылает к загробной жизни, а вынесенная Плещеевым в эпиграф первая строка стихотворения М.Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841) была повторена Мечтателем в «Белых ночах»: «Неужели всё это была мечта – и этот сад, унылый, заброшенный и дикий, с дорожками, заросшими мхом, уединенный, угрюмый, где они так часто ходили вдвоем, надеялись, тосковали, любили, *любили друг друга так долго, «так долго и нежно»*!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 117]. Короткое лермонтовское стихотворение, объединившее, помимо взаимных посвящений, произведения двух

друзей, как раз заканчивается встречей бывших возлюбленных после смерти:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали. –
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали
[Лермонтов, 2014, с. 351].

И у Плещеева, и у Достоевского лермонтовские строки цитируются иронически и обыгрываются в ином ключе, однако, у последнего наступившее за гробом как бы случайное *свиданье* Мечтателя и Настеньки также окрашено в тона узнавания-угадывания сквозь формы *нового мира*:

Я мельком взглянул на нее: она была премиленькая и брюнетка – я *угадал*; на ее черных ресницах еще блестели слезинки *недавнего испуга* или *прежнего горя*, – не знаю. Но на губах уже сверкала улыбка. Она тоже взглянула на меня украдкой, слегка покраснела и потупилась.

– Вот видите, зачем же вы тогда отогнали меня? Если б я был тут, ничего бы не случилось...

– Но *я вас не знала*: я думала, что вы тоже...

– А разве *вы теперь меня знаете*?

– Немножко. Вот, например, отчего вы дрожите?

– О, *вы угадали с первого раза*! – отвечал я в восторге, что моя девушка умница: это при красоте никогда не мешает. – Да, *вы с первого взгляда угадали*, с кем имеете дело [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 106].

Ранние стихотворения Плещеева, написанные в 1844-1846 годах, проникнуты размышлениями о смерти и грустью от несовершенства этого мира. Некоторые из них представляют собой настоящие масонские гимны с вполне опознаваемой символикой вольных

каменщиков. Например, в стихотворении «По чувствам братья мы с тобой...» (1846) Плещеев говорит о некоем «святом воинстве свободы», которое еще проявит себя в будущем, а в гимне «Вперед! без страха и сомненья...» (1846) пишет о «Союзе братьев», которые, дав «друг другу руки» (то есть образовав так называемую *братскую цепь*), карают глаголом истины «жрецов греха и лжи», будят спящих от сна, провозглашают «любви ученье» и сносят некое «гоненье» [См.: Плещеев, 1964].

Важно понимать, что масонство в России было запрещено в 1822 году высочайшим рескриптом императора Александра I, и те, кто, несмотря на запрет, продолжали участвовать в его деятельности, могли, действительно, подвергнуться разнообразным гонениям. Господствующее на тот момент отношение к масонству хорошо передает одно из писем влиятельного архимандрита новгородского Юрьева монастыря Фотия (Спасского) к императору Александру I: «Иллюминатство, масонство, злейшие методисты и крайнее нечестие под видом нового мудрования гордостно силятся выступить и явиться свету и возмутить всю землю» [Фотий Спасский, 2010, с. 369]. Вместе с тем, запрет «не помешал российским масонам, которые еще задолго до этого, в 1818-1820 гг., вышли из своих лож, основать ряд тайных обществ, во многом напоминавших масонские по своей структуре, методам работы и социальным идеалам» [Кузьмишин, 2016, с. 326]. Как отмечает историк А.И. Серков: «Доносы на масонов частично находили подтверждение, частично признавались ложными, но значение их было значительно шире, чем выявление той или иной тайной ложи. Они явились не главной, но одной из реальных причин постепенного перехода правительства от попыток реформ и деятельности Комитета 6 декабря 1826 г. к реакции» [Серков, 2000, с. 264].

В связи с этим вовсе неудивительно, что писатели-масоны пытались каким-то образом завуалировать не только свою принадлежность к масонству, но и масонский подтекст своих сочинений [См., например: Подосокорский, 2012]. Вот, к примеру, что пишет о масонских песнях другого друга и практически ровесника Достоевского Аполлона Григорьева (с ним, правда, Достоевский подружился уже после каторги), написанных почти в то же время, что и масонские стихи Плещеева, в 1845 году, Б.Ф. Егоров: «По цензурным соображениям <...> Григорьев всюду “масонов” заменил “братьями” или “художниками” или вообще опустил название.

Войдя в подпольный масонский круг еще в конце студенческих лет, Григорьев поддерживал с ними связь и находясь в Петербурге. Может быть, «Гимны» создавались как задания: масонам нужны были тексты песен на русском языке» [Аполлон Григорьев, 2003, с. 638-639].

Еще одно стихотворение А.Н. Плещеева «К чему мечтать о том, что после будет с нами...» (1846), уже первой своей строкой перекликающееся с проблематикой «Белых ночей», и вовсе завершается знаменитым девизом Великой Французской революции, являющимся одновременно девизом масонов: «Свобода, Равенство, Братство!»:

Да, верю, верю я, что все пред Ним равны...
Но люди не для мук – для счастья рождены!
И сами создали себе они мученья,
Забыв, что на кресте пророк им завещал
Свободы, равенства и братства идеал
И за него велел переносить гоненья.

В романе «Белые ночи» герои то и дело говорят о взаимном братстве как идеале человеческих отношений. Так, Мечтатель признается Настеньке: «Я создаю в мечтах целые романы. О, вы меня не знаете! <...> всё, чего я требую, состоит в том только, чтоб сказать мне какие-нибудь *два слова братские*, с участием...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 107]. Что это за два братских слова, остаётся лишь гадать, но можно предположить, что здесь имеется в виду некий братский пароль для опознания посвященных. Мечтатель вообще периодически настаивает на своём «братском» отношении к Настеньке, восклицая: «Ну, да неужели же я не мог потосковать об вас? Неужели же был грех почувствовать к вам *братское сострадание*?..» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 108]. И Настенька отвечает ему на это взаимностью: «...вы так хорошо воскликнули давеча: неужели ж давать отчет в каждом чувстве, даже в *братском сочувствии*! Знаете ли, это было так хорошо сказано, что у меня тотчас же мелькнула мысль довериться вам...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109]. Более того, она замечает, что ей «нужен не один умный совет», а «*совет сердечный, братский*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 120]. Позднее героиня говорит Мечтателю: «Когда я выйду замуж, мы будем очень *дружны, больше чем как братья*» [Достоевский, 1972-

1990, т. 2, с. 128]. Наконец она формулирует свой идеал человеческого общежития: «Послушайте, *зачем мы все не так, как бы братья с братьями*? Зачем самый лучший человек всегда как будто что-то таит от другого и молчит от него?» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 131].

Это стремление героев к братскому единству вполне отражает духовные искания русских масонов. В песнях вольных каменщиков 1810-х годов также провозглашалось обретение жизни и свободы через «собор дружбы» и борьбу с внутренним мраком: «Пой песнь согласно / Дружбы собор! / Луч солнца ясно / Видит ваш взор. / Братья, гоните / Мрачность и страх / Света ищите / В ваших сердцах. / ... / Как *дом телесный* / В гнилость падет, / Мастер небесный / В гроб наш сойдет. / Смертну природу / Ад сокрушит, / Жизнь и свободу / Нам возвратит» [Соколовская, 2008, с. 128-129]. Или:

О братство, дружбой сопряжено!
Будь веки славно и блаженно,
И в радостном восторге пой,
Что мы вкушаем век златой.

В тебе святая добродетель
Свой вечный созидает храм,
Она – помощник и свидетель
Масонским тройственным делам.

Сей славный храм да подкрепляет
Премудрость, сила, красота,
А твердость стен да составляет
Любовь, невинность, простота
[Соколовская, 2008, с. 141].

Настенька для Мечтателя как раз и является воплощением идеала «любви, невинности и простоты»[3], и знакомство с ней должно укрепить стены его порушенного и больного внутреннего храма, «дома телесного», который, очевидно, так же, как и его знакомый дом,

[3] О своей «простоте» Настенька упоминает неоднократно: «Послушайте. Я простая девушка, я мало училась...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 119]. «Но все-таки, господин непреклонный, вы не можете не похвалить меня за то, что я такая простая...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 130]. «Вы меня простите, если я вам так говорю: я ведь простая девушка; я ведь мало еще видела на свете...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 131].

требует «лечения у архитектора». Говоря о своём жилище, герой особое внимание уделяет правильной расстановке стульев, пытаясь понять, чего ему не достает в его углу: «...пересматривал всю свою мебель, осматривал каждый стул, думая, не тут ли беда? (потому что коль у меня хоть один стул стоит не так, как вчера стоял, так я сам не свой)...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. Правильная расстановка стульев является необходимым условием для проведения ритуальных масонских работ – в России XVIII – начала XIX века глава ложи и вовсе назывался «Мастером стула» [Карпачев, 2008, с. 259].

Мир романа «Белые ночи» вообще предельно зеркален, и встречающиеся герою люди и вещи являются своего рода *отражениями* его души. Например, Мечтатель говорит об одном старичке, которого встречает «каждый Божий день» и с которым «почти свел дружбу»: «Физиономия такая важная, задумчивая; всё шепчет под нос и махает левой рукой, а в правой у него длинная сучковатая трость с золотым набалдашником. Даже он заметил меня и принимает во мне душевное участие» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. Спустя короткое время эта «сучковатая трость» чудесным образом оказывается в руке самого героя: «...я благословляю судьбу за превосходную сучковатую палку, которая *случилась* на этот раз в моей правой руке [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 106] – именно с ее помощью он защитил Настеньку от преследователя.

Героиня сразу предупреждает Мечтателя, что влюбляться в нее нельзя, но она готова протянуть ему *руку дружбы*: «...не подумайте, что я так легко назначаю свидания... Я бы и назначила, если б... Но пусть это будет моя тайна! Только вперед уговор... <...> не влюбляйтесь в меня... Это нельзя, уверяю вас. На дружбу я готова, *вот вам рука моя...*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109]. Соединению рук в романе отводится целая линия, что вновь позволяет вспомнить о так называемой «братской цепи» масонов. Как пишет исследователь масонства С.П. Карпачев: «Братская цепь (цепь единства) – элемент масонского ритуала, которым часто заканчиваются заседания лож. Братья, взявшись скрещенными руками (правая поверх левой) друг за друга, образуют замкнутую цепь. Символизирует масонское единение. Используется в ряде ритуалов, иногда в церемонии прощания с усопшим братом образуется братская цепь над его могилой» [Карпачев, 2008, с. 78]. Кроме того, масонам свой-

ственно особое рукопожатие, которое позволяет им узнать среди незнакомцев братьев.

Уже первое знакомство Мечтателя с Настенькой начинается с воссоединения рук: «Дайте мне руку, – сказал я моей незнакомке, – и он не посмеет больше к нам приставать. Она молча подала мне свою руку, еще дрожавшую от волнения и испуга» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 106]. Соединение рук требуется и для того, чтобы героиня могла рассказать Мечтателю свою историю: «– Руку вашу! – сказала Настенька. – Вот она! – отвечал я, подавая ей руку. – Итак, начнемте мою историю!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 120]. Герои держатся за руки и в тот момент, когда, наконец, появляется долгожданный жилец [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 139]. Но вообще настаивающие на взаимном братстве герои то и дело пожимают друг другу руки – повествователь зачем-то отмечает каждое их рукопожатие с предельной скрупулёзностью [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 108, 110, 118, 127, 128, 130, 132, 134, 136, 137, 138]. О жизни «рука в руку» говорит герой и применительно к своей мечте: «Неужели и впрямь не *прошли они рука в руку* столько годов своей жизни – одни, вдвоем, отбросив весь мир и соединив каждый свой мир, свою жизнь с жизнью друга?» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 117]. А внезапное разжатие рук уподобляется им убийству: «Боже, какой крик! как она вздрогнула! как она вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстречу!.. Я стоял и смотрел на них как убитый» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 139]. Более того, в своем письме Мечтателю Настенька вновь говорит о *братской руке*: «Мы встретимся, вы придете к нам, вы нас не оставите, вы будете вечно другом, братом моим... И когда вы увидите меня, вы подадите мне руку... да?» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 140].

Это братское соединение рук героев происходит вполне в духе «Дружеской песни» Аполлона Григорьева, также входящей в его масонские гимны:

Руку, братья, в час великий!
В общий клик сольемте клики,
И, свободны бренных уз,
Отложив земли печали,
Возлетимте к светлой дали,
Буди вечен наш союз! [Аполлон Григорьев, 2003, с. 26]

Т.А. Касаткина еще в 1996 году выдвинула предположение о вероятном участии Ф.М. Достоевского в масонской организации в период его вхождения в общество петрашевцев. В том же обществе, как известно, состоял и А.Н. Плещеев, который и познакомил Достоевского с М.В. Буташевичем-Петрашевским. Как предсказательно заметила тогда Касаткина о возможном масонском посвящении Достоевского: «Если нечто подобное имело место, вновь возникает проблема уровня интерпретации, адекватности прочтения текстов. Возникает новое смысловое поле, открывается другой уровень проблематики, многие устоявшиеся мнения и хрестоматийные тексты потребуют пересмотра и переосмысления. Когда возникает вероятность обнаружения того, что текст может быть прочтен иным образом, при этом более адекватно авторскому замыслу, можно рискнуть» [Касаткина, 1996]. По мнению исследовательницы, позднее Достоевский порвал с масонством и считал тот свой опыт «заблуждением», однако, это его *заблуждение* «нашло отражение в его пяти великих романах, повлияло на их проблематику, а как минимум в одном случае – *определило* проблематику романа»[4] [Касаткина, 1996].

Проблематика «Белых ночей» строится вокруг отношений Мечтателя и Настеньки, чье имя в переводе с греческого можно прочесть как «возвращенная к жизни». Герой, идущий дорогой, «на которой в этот час *не встретишь живой души*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 105], внезапно встречает рыдающую женщину, прислонившуюся к перилам канала и «очень внимательно» смотрящую «на мутную воду», – и останавливается рядом с ней «как *вкопанный*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, 1с. 05]. Произведения Достоевского вообще наводнены всевозможными утопленницами, но в этой сцене *Возвращенная к жизни* (Настенька), вероятно, приходит ночью к месту своей насильственной смерти, что, согласно народным поверьям и литературной традиции, характерно для неупокоенных душ. Неудивительно, что герой сразу же видит в ее плаче у решетки вдоль канала некое трагическое воспоминание: «Я даже один раз заплакал от воспоминанья, как вы... Почем знать, может быть, и вы, тому назад десять минут, плакали от воспоминанья... Но простите меня, я опять забылся...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109]. Настенька на это отвечает, что снова придет на это место «завтра, тоже в десять

[4] Имеется в виду роман «Братья Карамазовы, в котором Митя и Алёша Карамазовы называют своего брата Ивана масоном.

часов», потому что ей «нужно быть здесь для себя» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 109].

Инфернальный Петербург «Белых ночей» населен и другими сущностями, некоторые из которых злы и опасны. Так, Мечтатель отгоняет от Настеньки «незваного господина солидных лет». В журнальной версии романа этот персонаж был назван «неустоявшимся господином», который «неизвестно каким случаем вдруг появился» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 428], сильно напугав героиню своим энергичным преследованием. Впрочем, герою встречаются и просто потерянные души, как та «почтенная старушка», которая «учтиво остановила его посреди тротуара и стала расспрашивать его о дороге, которую она потеряла» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115].

Призраки «Белых ночей» инстинктивно сторонятся людей и стараются пребывать там, где «не встретишь живой души» и где «никто не ходит, <...> никто не услышит» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 111]. Мечтатель описывает место своего посмертного обитания следующим образом:

> Есть, Настенька, если вы того не знаете, есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на всё иным, особенным светом. В этих углах, милая Настенька, выживается как будто совсем другая жизнь, не похожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридесятом неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное-пресерьезное время. Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 112].

Рассказы героев друг другу о себе состоят из обрывков воспоминаний об их прежней жизни и тоски по утраченному или воображаемому идеалу. Возможно, центральное место романа – это признание Мечтателя в том, что он похож на дух царя Соломона: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей. Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, – потому что

я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться, – теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь. Итак, прошу не перебивать меня, Настенька, а слушать покорно и послушно; иначе – я замолчу» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 114].

Комментаторы академического полного собрания сочинений Достоевского видят в приведенном выше фрагменте отсылку к «Сказке о рыбаке» из «Тысячи и одной ночи» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 489]. Эта сказка занимает третью и четвертую ночи царя Шахрияра и, действительно, перекликается с третьей и четвертой ночами «Белых ночей». В «Сказке о рыбаке» говорится о мрачном и мерзком ифрите, который за свое вероотступничество был заключен в кувшин царем Сулейманом ибн-Даудом и пробыл в нем более тысячи восьмисот лет. Как только рыбак освободил злого джинна, тот захотел убить своего спасителя, но путем хитрой уловки был помещен обратно в кувшин и вновь запечатан соломоновой печатью. Вместе с тем, Мечтатель вовсе не испытывает такой лютой злобы, как ифрит из сказки, а его слова о том, что он «похож на дух царя Соломона», сделаны Достоевским намеренно двусмысленными: можно понять и так, что он сравнивает себя с самим царем Соломоном, а вовсе не с одним из его демонов.

Б. Беренс в статье о Соломоне отмечает следующее:

> Предание довольно определенно намекает на то, что, хотя Соломон и совершил великое дело, угодное Богу, но при этом преступил какие-то законы и нормы, принятые в человеческом обществе. Хорошо об этом написал С.С. Аверинцев: «Мудрость Соломона переосмыслялась как волшебное тайноведение, царственная белая магия, подчинявшая его владычеству мир демонов... Здесь угадывается двойственность, присущая древним представлениям о строителе: может быть, он творит благо, но при этом нарушает человеческую меру, налагая на естество некое насилие, и на его величии лежит отблеск чего-то демонического». В равной мере эти слова могут быть отнесены и ко всей эпопее строительства Иерусалимского храма, легшей, как известно, в основу позднейшей масонско-розенкрейцеровской мифологии. «Вольные каменщики» глубоко почитали Соломона в качестве священного покровителя своего сообщества, а заодно и зодческого ремесла как такового, и именовали

> его Вечным Солнцем Мудрости (по созвучию с латинским корнем sol – «солнце»), а в своих ложах видели некое подобие того самого, давно исчезнувшего с лица земли, древнего святилища; но примером того же Соломона обращавшегося с духами и демонами по-свойски, они оправдывали и злоупотребления магией различных оттенков и оккультными науками, что в свою очередь инспирировало прямые обвинения в прислужничестве Сатане. Особое значение придавалось в соломоновских легендах тому, что Соломон, будучи прямым потомком царя Давида, являлся тем самым и одним из земных предков Иисуса Христа, – а это еще более явно высвечивало претензии масонов на их сакральный приоритет в сравнении с христианством. В подтверждение этого они ссылались и на широко распространившуюся в Средние века легенду о принадлежавшем Соломону каменном сосуде с изображенными на трех его гранях магическими письменами, содержащими пророчество о грядущем пришествии Христа [Беренс, 2003, с. 127].

Уподобление главного героя не просто царю Соломону, но его *духу*, также в очередной раз указывает на его бесплотность и актуализирует связанные с именем царя Соломона священные и литературные тексты. Тем более что и героиня перед этим замечает Мечтателю: «Вы говорите, точно книгу читаете» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 113]. Вместе с тем, если Мечтатель сравнивает себя с духом царя Соломона, то Настеньку можно соотнести с духом царицы Савской, которая, «услышав о славе Соломона», пришла в Иерусалим, чтобы «испытать его загадками», и «беседовала с ним обо всем, что было у нее на сердце» (3 Цар 10:1-2). Как повествует Библия: «И увидела царица Савская всю мудрость Соломона... И не могла она более удержаться и сказала царю: верно то, что я слышала в земле своей о делах твоих и о мудрости твоей; но я не верила словам, доколе не пришла, и не увидели глаза мои...» (3 Цар 10:4-7). Настенька также признает особый ум Мечтателя: «Вы очень умный человек; обещаетесь ли вы, что вы дадите мне этот совет?» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 120].

Кроме того, в образе Настеньки можно увидеть и черты Суламифи – возлюбленной царя Соломона, о которой говорится в ветхозаветной «Песне песней»: «На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его. Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, кото-

рого любит душа моя; искала я его и не нашла его. Встретили меня стражи, обходящие город: "не видали ли вы того, которого любит душа моя?" Но едва я отошла от них, как нашла того, которого любит душа моя, ухватилась за него, и не отпустила его, доколе не привела его в дом матери моей и во внутренние комнаты родительницы моей» (Песн 3:1-4). Настенька у Достоевского без устали бродит по городу, пока не находит свою утраченную любовь, благодаря совету Мечтателя.

Соединение в одном образе нескольких легендарных женщин не должно вызывать удивления, поскольку в «Белых ночах» Настеньку вполне можно рассматривать как *аниму*[5] Мечтателя-Соломона. Беренс по этому поводу замечает:

> Как и у многих других персонажей мистических легенд и преданий, была у Соломона и собственная обособившаяся от него женская ипостась, его Анима, принимавшая вид то прекрасной Суламифи из ***Песни песней***, то мудрой царицы Савской (то есть Сабейской) из ***Книги царств***. Однако истинной Суламифью следует считать ближневосточную богиню Шалу («Дева»), известную также под именами «Шалмайат» и «Цулумат» и олицетворявшую созвездие Девы; ее изображения, на которых она держит в руке три пшеничных или, что более вероятно, ячменных колоса, дали повод ученым увидеть в ней восточный прототип греческой Коры-Персефоны. Очевидно, и Цал-Салмун, и Шала-Шалмайат некогда являлись единым андрогинным божеством, в честь которого справлялись мистериальные обряды (позднее превратившиеся в ритуал «священного бракосочетания» божественных царя и царицы), где находилось место и применению различных «шаманских» настоев на основе ячменя и меда [Беренс, 2003, с. 130].

Наконец, обратимся к еще одной книге Библии, авторство которой приписывается царю Соломону. В 17-й главе «Книги пре-

[5] К.Г. Юнг так писал о различиях между анимой и анимусом: «Следует ожидать от бессознательного женщины существенно иных аспектов, чем те, которые мы находим в бессознательном мужчины. Если бы я попытался одним словом обозначить то, в чем состоит различие между мужчиной и женщиной в этом отношении, т. е. то, что характеризует анимус в отличие от анимы, то я мог бы сказать только одно: если анима создает настроения, то анимус – мнения, и как настроения мужчины появляются на свет из темных глубин, так и мнения женщин основываются на столь же бессознательных, априорных предпосылках» [Юнг, 2010, с. 235].

мудрости Соломона» описывается бытие «пленников долгой ночи», которые не находят себе места от невыносимого страха и душевной тяжести, и это описание как нельзя лучше характеризует призраков «Белых ночей»:

> Думая укрыться в тайных грехах, они, под темным покровом забвения, рассеялись, сильно устрашаемые и смущаемые призраками, ибо и самое потаенное место, заключавшее их, не спасало их от страха, но страшные звуки вокруг них приводили их в смущение, и являлись свирепые чудовища со страшными лицами. И никакая сила огня не могла озарить, ни яркий блеск звезд не в состоянии был осветить этой мрачной ночи. Являлись им только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась невидимого – призрака, представляли себе видимое еще худшим. Пали обольщения волшебного искусства, и хвастовство мудростью подверглось посмеянию, ибо обещавшиеся отогнать от страдавшей души ужасы и страхи, сами страдали позорною боязливостью... Ибо *весь мир был освещаем ясным светом и занимался беспрепятственно делами; а над ними одними была распростерта тяжелая ночь*, образ тьмы, умевшей некогда объять их; но сами для себя они были тягостнее тьмы (Прем 17:1-20).

Эта невыносимая тягость тьмы и запустения сильно тревожит героя, чувствующего, что внутри него шевелится «какой-то враждебный бесенок» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 117]. Он признается Настеньке: «Теперь, когда я сижу подле вас и говорю с вами, мне уж и страшно подумать о будущем, потому что в будущем – опять одиночество, опять эта затхлая, ненужная жизнь» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 118]. Однако в полной мере *образ тьмы* себя обнаруживает в финале воспоминаний Мечтателя, ужаснувшегося обветшанию своего жизненного пространства, которое не изменится и через пятнадцать лет (обратим внимание, что герой вновь соотносит свое жилище с «домом с колоннами и карнизами», о котором говорится и в самом начале романа):

> Я посмотрел на Матрену... Это была еще бодрая, ***молодая*** старуха, но, не знаю отчего, вдруг она представилась мне с потухшим взглядом, с морщинами на лице, согбенная, дряхлая... Не знаю отчего, мне вдруг представилось, что комната моя постарела так

же, как и старуха. Стены и полы облиняли, всё потускнело; паутины развелось еще больше. Не знаю отчего, когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие… Или луч солнца, внезапно выглянув из-за тучи, опять спрятался под дождевое облако, и всё опять потускнело в глазах моих; или, может быть, передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая нисколько не поумнела за все эти годы [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 140-141].

Как бы то ни было, текущее состояние духа Мечтателя часто ужасное и мрачное:

На меня иногда находят минуты такой тоски, такой тоски… Потому что мне уже начинает казаться в эти минуты, что я *никогда не способен начать жить настоящею жизнию*; потому что мне уже казалось, что я потерял всякий такт, всякое чутье в настоящем, действительном; потому что, наконец, я проклинал сам себя; потому что после моих фантастических ночей на меня уже находят минуты отрезвления, которые ужасны! Между тем слышишь, как кругом тебя гремит и кружится в жизненном вихре людская толпа, *слышишь, видишь, как живут люди, – живут наяву, видишь, что жизнь для них не заказана, что их жизнь не разлетится, как сон, как видение*, что их жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее непохож на другой, тогда как уныла и до пошлости однообразна пугливая фантазия, раба тени, идеи, раба первого облака, которое внезапно застелет солнце и сожмет тоскою настоящее петербургское сердце… [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 118].

Настенька вспоминает о себе, как о мертвой, когда говорит о появлении в их доме нового жильца «приятной наружности», который внезапно увидел, что она пришпилена к платью бабушки булавкой: «С тех пор я, чуть шум в сенях, *как мертвая*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 122]. Так же она себя характеризует и когда жилец сообщил бабушке о своем отъезде на год в Москву: «Я, как

услышала, побледнела и упала на стул *как мертвая*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 124]. Или: «Я навязала в узелок всё, что было платьев, сколько нужно белья, и с узелком в руках, *ни жива ни мертва*, пошла в мезонин к нашему жильцу» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 124]. В этот момент она почувствовала, что «разум ее помутился» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 124].

Сильнейшее душевное потрясение, вызванное отъездом жильца, в которого влюбилась Настенька и с которым она хотела уехать из Петербурга, в конечном счете, привели ее к мысли о самоубийстве. В четвертую ночь героиня, наконец, открывает Мечтателю постигшую ее участь, хоть и использует для описания прошлого будущее время: «Что вы думаете, *что я сгублю себя, что я утоплюсь?..*» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 134]. Или как бы отрицает содеянное: «Вы бы представили себе, что *она была одна, что она не умела усмотреть за собой, что она не умела себя уберечь от любви к вам, что она не виновата, что она, наконец, не виновата... что она ничего не сделала!..* О, Боже мой, Боже мой!..» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 134]. Как и Мечтатель, героиня не совсем понимает, что с ней на самом деле произошло, но также поневоле проговаривается о случившемся, ибо все равно бессознательно вновь и вновь возвращается к обстоятельствам своей смерти. Поскольку действие романа «Белые ночи» происходит в мае (а на это, в частности, указывает один из домов-приятелей Мечтателя, который *чуть не говорит*, что к нему «в мае месяце прибавят этаж» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103] – то есть май еще не закончился[6]), история Настеньки отсылает, помимо прочего, к повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1831) из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». У Гоголя кстати привидения также не были одиноки и даже совместно играли в разные игры.

«Белые ночи» заканчиваются тем, что призрак Настеньки уходит из тоскливого мира Мечтателя со своим возлюбленным жильцом, который, очевидно в таком случае, и сам недавно умер. Недаром она говорит про него, что он приехал «целые три дня» назад, но «до сих пор не являлся», и от него «ни слуху ни духу» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 125]. В христианстве считается, что именно на третий день душа окончательно отделяется от тела и можно хоронить усопшего. Также на третий день происходит воскресение

[6] Также Настенька замечает, когда рассказывает свою историю: «Ровно год тому, в мае месяце...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 124].

Христа, а *жилец*, который никак не назван в романе по имени, как раз и является для Настеньки символом новой *жизни*. Иначе говоря, в романе Достоевского происходит обратное тому, что описал в своем стихотворении Лермонтов: за гробом две души узнали друг друга и смогли, наконец, воссоединиться.

Кроме того, *мертвый жилец* Достоевского вновь отсылает к *живому мертвецу* Одоевского, который замечал в ужасе: «Так вот жизнь, вот и смерть! Какая страшная разница! В жизни, что бы ни сделал, все еще можно поправить; перешагнул через этот порог – и все прошедшее невозвратно! Как такая простая мысль в продолжение моей жизни не приходила мне в голову? Правда, слыхал я ее мельком, встречал ее в книгах, да проскользнула она между другими фразами. Там все так: люди говорят, говорят и так приговорятся, что все кажется болтовнёю! А какой глубокий смысл может скрываться в самых простых словах: "нет из могилы возврата"! Ах, если б я знал это прежде!..» [Одоевский, 1987, с. 212].

Автор «Белых ночей» показывает, что даже за могильным порогом ничто не кончается и течет своя *особая* жизнь, что и в другом мире может быть обретено спасение, если только умерший приобрел за время своей земной жизни опыт любви к другому человеку. Об этом в последнем романе писателя «Братья Карамазовы» проникновенно говорит старец Зосима, определяя ад как «страдание о том, что нельзя уже более любить». По мысли старца, человеку «только раз, дано было <…> мгновение любви деятельной, живой, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 292], и если некто не воспользовался этой возможностью при жизни, то на том свете он, «хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принесть, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 293].

Совершенно ясно, что и Настенька и Мечтатель при жизни имели опыт любви и потому могут использовать его и в другом мире. «Я услышал, что в моем сердце столько любви для вас, Настенька, столько любви!..» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 135], замечает герой. Однако у Настеньки эта любовь была гораздо более действительной, – отсюда и такая разница в их посмертии. Тем не менее, Мечтатель всё же помогает героине освободиться от её мучений, и за счет этого сам обретает надежду на спасение. Здесь Достоевский

опять полемизирует с Лермонтовым, который был куда более суров в описании посмертия своих героев. В стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) читаем: «Я видел прелесть бестелесных / И тосковал, / Что образ твой в чертах небесных / Не узнавал. / Что мне сиянье Божьей власти / И рай святой? / Я перенёс земные страсти / Туда с собой! / Ласкаю я мечту родную / Везде одну; / Желаю, плачу и ревную, / Как в старину. / Коснётся ль чуждое дыханье / Твоих ланит, / Душа моя в немом страданье / Вся задрожит. / Случится ль, шепчешь засыпая / Ты о другом, / Твои слова текут пылая / По мне огнём. / Ты не должна любить другого, / Нет, не должна, / Ты с мертвецом святыней слова / Обручена. / Увы! твой страх, твои моленья – / К чему оне? / Ты знаешь, мира и забвенья / Не надо мне» [Лермонтов, 2014, с. 339-340].

Мечтатель Достоевского не пытается присвоить себе героиню, удержав ее в своем унылом углу, и это расширяет пределы его свободы. Прощальное письмо, полученное им от *Возвращенной к жизни* (Настеньки), по всей видимости, было вызвано уже действием его «богини фантазии» (в этом смысле оно относится к тому же ряду, что и фантастические письма господина Голядкина в «Двойнике»), которая, в отличие от *крылатой малиновки* В.А. Жуковского, больше напоминает плотоядного паука. Мечтатель подчеркивает эту специфику своего взгляда на мир: «...всё та же фантазия подхватила на своем игривом полете и старушку, и любопытных прохожих, и смеющуюся девочку, и мужичков, которые тут же вечеряют на своих барках, запрудивших Фонтанку (положим, в это время по ней проходил наш герой), заткала шаловливо всех и всё в свою канву, как мух в паутину...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115].

Герой романа в конце остается наедине с «молодой старухой» Матреной, имя которой на латыни означает «матушка», «госпожа». Она является одной из ипостасей его «богини фантазии», и также несет ответственность за путину, в которой увяз Мечтатель – про нее сказано, что она разводит ее «с большим успехом» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 103]. Тем не менее, последние слова героя посвящены тому, что «целая минута блаженства» уже достаточна на всю человеческую жизнь. В «Петербургской летописи», изданной за год до «Белых ночей», Достоевский также говорит о мечтательстве, как о весьма распространенном явлении, способном отравить жизнь, превратив ее в трагедию и карикатуру: «И не трагедия такая

жизнь! Не грех и не ужас! Не карикатура! И не все мы более или менее мечтатели!» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 34].

Однако если мечтательство уводит от живой жизни, то фантазия является необходимым условием для ее строительства – при условии, что эта «хозяйка дома», согласно Жуковскому, животворна и радостна, а не «вечно печальная» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 115], как Матрена: «Ласкайте прелестную; / Кажите внимание / Ко всем ее прихотям / Невинным, младенческим! / Пускай почитается / Над вами владычицей / И дома хозяйкою; / Чтоб вотчиму старому, / Брюзгливцу суровому, / Рассудку, не вздумалось / Ее переучивать, / Пугать укоризнами / И мучить уроками. / Я знаю сестру ее, / Степенную, тихую... / Мой друг утешительный, / Тогда лишь простись со мной, / Когда из очей моих / Луч жизни сокроется; / Тогда лишь покинь меня, / Причина всех добрых дел, / Источник великого, / Нам твердость, и мужество, / И силу дающая, / Надежда отрадная!..» [Жуковский, 1999, с. 147].

В «Петербургской летописи» писатель призывает выйти за пределы мечтательного уединения в область жизни и дружеского общения, обратить внимание на состояние всего общества, описывая это жизнестроительство в масонской терминологии обработки драгоценного камня: «Забывает да и не подозревает такой человек в своей полной невинности, что жизнь – целое искусство, что *жить значит сделать художественное произведение из самого себя*; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении *может ошлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестящий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце*! [Достоевский 1972-1990, т. 18, с. 13-14]. Этой программе писатель старался следовать сам, и она же объясняет страдание и счастье его героев: чем сильнее их братские чувства друг к другу, тем светлее их участь и ярче судьба.

Список литературы

1. Беренс, 2003 – *Беренс Б.* Соломон // *Беренс Б.* Энциклопедия мудрецов, мистиков и магов: От Адама до Юнга. М.: Издательский дом «София», «Миф», 2003. С. 126-130.

2. Гофман, 1996 – *Гофман Э.-Т.-А.* Ночные этюды. Ч. 2. Крошка Цахес, Принцесса Брамбилла; Рассказы 1819-1821 годов: Пер. с нем. // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1996. Т. 3. 557 с.

3. Аполлон Григорьев, 2003 – *Григорьев А.А.* Стихотворения. Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. Репринтное воспроизведение издания 1915 года (на титуле 1916) / Послесловие и примечания – Б.Ф. Егоров. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. 687 с.

4. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

5. Достоевский, 2013 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Гл. ред. В.Е. Багно. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2013 (издание продолжается) .

6. Жуковский, 1999 – *Жуковский В.А.* Стихотворения 1797-1814 гг. // Полн. собр. сочинений и писем: в 20 т. / Ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 1999. Т. 1. 760 с.

7. Карпачев, 2008 – *Карпачев С.П.* Масоны. Словарь. Великое искусство каменщиков. М.: АСТ: Олимп, 2008. 634с.

8. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* «Живой мертвец» Одоевского как источник одного из базовых положений философии Достоевского и ряда структурных принципов его творчества // Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского. М.: Водолей, 2019 (в печати).

9. Касаткина, 1996 – *Касаткина Т.А.* Фантазия на тему биографии Достоевского // Достоевский и современность. Материалы X Междунар. старорусских чтений. Старая Русса, 1996. С. 57-65.

10. Кузьмишин, 2016 – *Кузьмишин Е.Л.* Масонство / Предисл. А.И. Серкова. М.: Ганга, 2016. 496 с.

11. Лермонтов, 2014 – *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. Стихотворения / Отв. ред. тома Н.Г. Охотин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. Т. 1. 776 с.

12. Одоевский, 1987 – *Одоевский В.Ф.* Живой мертвец // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Коровина. М.: Сов. Россия, 1987. С. 191-214.

13. Плещеев, 1964 – *Плещеев А.Н.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. М.Я. Полякова. М. – Л.: Советский писатель, 1964. 434 с.

14. Подосокорский, 2012 – *Подосокорский Н.Н.* «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского как повесть о масонской инициации // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 124-144.

15. Серков, 2000 – *Серков А.И.* История русского масонства XIX века. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000. 393 с.

16. Скотт, 1965 – *Скотт В.* Граф Роберт Парижский. Статьи и дневники // Собр. соч.: в 20 т. М. – Л.: Художественная литература, 1965. Т. 20. 838 с.

17. Соколовская, 2008 – *Соколовская Т.О.* Статьи по истории русского масонства / Предисл. Д.Д. Лотаревой. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2008. 337 с.

18. Фотий Спасский, 2010 – *Фотий (Спасский), архимандрит.* Борьба за веру. Против масонов / Сост., предисл. и примеч. В. Улыбин. Отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 400 с.

19. Шиллер, 1956 – *Шиллер Ф.* Драмы. Проза // Собр. соч.: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 3. 699 с.

20. Юнг, 2010 – *Юнг К.Г.* Анима и Анимус // *Юнг К.Г.* Психология бессознательного / Пер. с англ. 2-е изд. М.: «Когито-Центр», 2010. С. 296-340.

References

1. Berens B. Solomon [Solomon]. Berens B. *Entsiklopediia mudretsov, mistikov i magov: Ot Adama do Iunga* [Encyclopedia of wise men, mystics and magi: from Solomon to Jung]. Moscow, Izdatel'skii dom "Sofiia' Publ., "Mif' Publ., 2003, pp. 126-130. (In Russ.)

2. Gofman E.-T.-A. Nochnye etiudy. Ch. 2. Kroshka Tsakhes, Printsessa Brambilla; Rasskazy 1819-1821 godov [Night etudes. Part 2. Little Zaches, Princess Brambilla; Tales of 1819-1821]. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.], trans. from German. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1996. Vol. 3. 557 p. (In Russ.)

3. Grigor'ev A.A. *Stikhotvoreniia* [Poems]. Coll. and prefaced by Aleksandr Blok. Reprint of 1915 (1916), ed. by B.F. Egorov. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2003. 687 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

5. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 35 t.* [Complete works: in 35 vols.], ed. by V.E. Bagno. 2nd ed., revised. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013 (continuing). (In Russ.)

6. Zhukovskii V.A. Stikhotvoreniia 1797-1814 gg. [Poems 1797-1814]. *Poln. sobr. sochinenii i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols.], ed. by O.B. Lebedev and A.S. Ianushkevich. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 1999. Vol. 1. 760 p. (In Russ.)

7. Karpachev S.P. *Masony. Slovar'. Velikoe iskusstvo kamenshchikov* [Masons. Dictionary. Great art of masonry]. Moscow, AST Publ., Olimp Publ., 2008. 634 p. (In Russ.)

8. Kasatkina T.A. "Zhivoi mertvets' Odoevskogo kak istochnik odnogo iz bazovykh polozhenii filosofii Dostoevskogo i riada strukturnykh printsipov ego tvorchestva [Odoevsky's "Dead alive" as the source of one main concepts of Dostoevsky's philosophy]. *Literatura i filosofiia: ot romantizma k XX veku. K 150-letiiu so dnia smerti V.F. Odoevskogo* [Literature and philosophy: from romanticism to the 20th century. To the 150th anniversary of V.F. Odoevsky's death]. Moscow, Vodolei Publ., 2019 (in print). (In Russ.)

9. Kasatkina T.A. Fantaziia na temu biografii Dostoevskogo [Fantasy of Dostoevsky's biography]. *Dostoevskii i sovremennost'*. Materialy X Mezhdunar. starorusskikh chtenii [Dostoevsky and the Modern Age. Materials of the 10th International Readings in Staraya Russa], Staraia Russa, s. l., 1996, pp. 57-65. (In Russ.)

10. Kuz'mishin E.L. *Masonstvo* [Freemasonry], prefaced by A.I. Serkov. Moscow, Ganga Publ., 2016. 496 p. (In Russ.)

11. Lermontov M.Iu. *Sobr. soch.: v 4 t. Stikhotvoreniia* [Collected works: in 4 vols. Poems], ed. by N.G. Okhotin. St. Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma Publ., 2014. Vol. 1. 776 p. (In Russ.)

12. Odoevskii V.F. Zhivoi mertvets [Dead alive]. *Russkaia fantasticheskaia povest' epokhi romantizma* [Russian fantastic story of romanticism], ed. pref. and comm. by V.I. Korovin, Moscow, Sov. Rossiia Publ., 1987, pp. 191-214. (In Russ.)

13. Pleshcheev A.N. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete poems], pref., ed. and comm. by M.Ia. Poliakov. Moscow – Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1964. 434 p. (In Russ.)

14. Podosokorskii N.N. "Chernaia kuritsa, ili Podzemnye zhiteli' Antoniia Pogorel'skogo kak povest' o masonskoi initsiatsii [*A Black Hen, or the Underground Inhabitants* by Antony Pogorelsky as a tale of mason initiation]. *Voprosy literatury*, 2012, No 5, pp. 124-144. (In Russ.)

15. Serkov A.I. *Istoriia russkogo masonstva XIX veka* [History of the Russian freemasonry of the 19th century]. St. Petersburg, Izd-vo im. N.I. Novikova Publ., 2000. 393 p. (In Russ.)

16. Skott V. Graf Robert Parizhskii. Stat'i i dnevniki [Collected works: in 20 vols. *Count Robert of Paris*. Articles and diaries]. *Sobr. soch.: v 20 t.* Moscow – Leningrad, Khudozhestvennaia literature Publ., 1965. Vol. 20. 838 p. (In Russ.)

17. Sokolovskaia T.O. *Stat'i po istorii russkogo masonstva* [Articles on the history of Russian freemasonry], pref. by D.D. Lotareva. Moscow, Gos. publ. ist. b-ka Rossii Publ., 2008. 337 p. (In Russ.)

18. Fotii (Spasskii), arkhimandrit. *Bor'ba za veru. Protiv masonov* [Struggle for the faith. Against the masons], ed., pref. and comm. by V. Ulybin, O.A. Platonov. Moscow, Institut russkoi tsivilizatsii Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

19. Shiller F. Dramy. Proza [Dramas. Prose]. *Sobr. soch.: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, GIKhL Publ., 1956. Vol. 3. 699 p. (In Russ.)

20. Iung K.G. Anima i Animus [Anima and Animus]. *Iung K.G. Psikhologiia bessoznatel'nogo* [Psychology of subconscious], trans. from English, 2nd ed, Moscow, "Kogito-Tsentr' Publ., 2010, pp. 296-340. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-117-129

Анна Гумерова

Мотивы «Победной повести» И.-Г. Юнга-Штиллинга в произведениях Достоевского

Anna Gumerova

Motifs of I.H. Jung-Shtilling's "Victorious Tale" in F.M. Dostoevsky's Works

Об авторе: Анна Леонидовна Гумерова, кандидат филологических наук, ученый секретарь научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.
E-mail: gratia4@yandex.ru

Аннотация: Статья представляет собой продолжение темы, поднятой автором в статье «"Победная повесть, или торжество веры христианской" И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора»[1], где речь шла об отсылках к Апокалипсису в «Братьях Карамазовых». Во многих произведениях Достоевского есть отсылки к Откровению Иоанна Богослова, однако в некоторых случаях анализа таких отсылок для более точного понимания мысли автора необходимо обращаться к другим источникам – таким источником, среди прочих, может являться «Победная повесть» Юнга-Штиллинга, толкование Апокалипсиса, широко известное в России с начала XIX века. Отсылки именно к этому толкованию Апокалипсиса можно найти, например, в «Подготовительных материалах» к роману Достоевского «Бесы». Так же, как и для «Победной повести» Юнга-Штиллинга, для Достоевского важна тема Церкви и христианства в истории и тема праведной страны, которая спасет мир. Эти темы появляются в «Подготовительных материалах» к «Бесам» в репликах «Князя». Кроме этого, можно сказать, что для позднего творчества Достоевского характерно обращение к истории и культуре первой трети XIX вв.

Ключевые слова: Достоевский, «Бесы», Юнг-Штиллинг, «Победная повесть», Апокалипсис.

---

1 *Гумерова А.Л.* «Победная повесть, или торжество веры христианской» И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 143-160.

Для цитирования: *Гумерова А.Л.* Мотивы «Победной повести» И.-Г. Юнга-Штиллинга в произведениях Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 117-129.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-117-129

About the author: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Academic Secretary of the Centre "Dostoevsky and World Culture" at the Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow).
E-mail: gratia4@yandex.ru

Abstract: The article continues the subject raised in the article "I.H. Jung-Stilling's 'Victorious Tale, or The Triumph of the Christian Faith' as a Possible Source of 'Grand Inquisitor'" which spoke of the references to the Apocalypse in *The Brothers Karamazov*. Numerous Dostoevsky's works have references to St. John's Revelation, but in some cases, it is necessary to consult other sources, for a better understanding of the author's thought – and "Victorious Tale" (the Apocalypse interpretation wide known in Russia since the beginning of the 19th century) is such a source. Allusions to this very interpretation of the Apocalypse can be found, for example, in the "Preparatory Materials" for Dostoevsky's novel *The Demons*. Both for Jung-Stilling's "Victorious Tale" and for Dostoevsky, the theme of Church and Christianity in the history and the motif of the holy land that will save the world are important. These themes appear in the "Preparatory Materials" for *The Demons* in the "Prince's" words. Besides, it can be said that the references to the history and culture of the 1st third of the 19th century is typical for later Dostoevsky's works.

Key words: Dostoevsky, *The Demons*, Jung-Stilling, "Victorious Tale", Apocalypse.

For citation: Gumerova A.L. Motifs of I.H. Jung-Shtilling's Victorous Tale in F.M. Dostoevsky's Works. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 117-129.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-117-129

В этой статье я обращаюсь к теме, о которой уже писала – к теме «Победной повести» И.-Г. Юнга-Штиллинга, толкования на Апокалипсис, известного в самых разных религиозных кругах – от голицынского кружка начала XIX века, о котором пишет, например, Ю. Кондаков в главе «Религиозные взгляды князя А.Н.Голицына» монографии «Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века» [Кондаков, 2005], и до более поздних, о которых я отчасти скажу здесь – и о том, как это толкование проявляется в отсылках на Апокалипсис в произведениях Достоевского.

По моему наблюдению, приблизительно с 1870 года, то есть с начала работы над романом «Бесы» – почти все отсылки к Апокалипсису в произведениях Достоевского так или иначе соотносятся с толкованием Юнга-Штиллинга[2] – хотя напрямую имя Юнга-Штиллинга в произведениях не упоминается.

Тема Апокалипсиса появляется в самом романе «Бесы» несколько раз и очень для него важна. Вспомним хотя бы Кириллова, который читает Апокалипсис Федьке Каторжному. Диалог Кириллова и Верховенского об этом – наверное, один из самых страшных диалогов в романе.

> – Я ему ночью Апокалипсис читал, и чай. Очень слушал; даже очень, всю ночь.
>
> – А, черт, да вы его в христианскую веру обратите!
>
> – Он и то христианской веры. Не беспокойтесь, зарежет [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 292].

Или самый яркий, пожалуй, пример – финал романа, где книгоноша Софья Матвеевна читает уже больному Степану Трофимовичу Новый Завет.

> Софья Матвеевна развернула и стала читать.
>
> – Где развернётся, где развернётся нечаянно, – повторил он.
>
> – «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши»...
>
> – Это что?? что?? Это откуда?
>
> – Это из Апокалипсиса [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 497].

Эту фразу особенно важно отметить, потому что у нее есть параллель в «Подготовительных материалах» к роману – в записях, обозначенных как «Фантастическая страница» или «к Фантастической странице», и состоящих по большей части из диалогов «князя» и Шатова, дважды появляется другая, но близкая цитата из Апокалипсиса – «Ангелу Сардийской церкви напиши» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 268, 274] (без продолжения, отдельной фразой). Вообще необходимо сразу отметить, что контекст Апокалипсиса – в толковании, близком Юнгу-Штиллингу, о чем я скажу

[2] Мотивы толкования Апокалипсиса играют очень важную роль в романе «Идиот», где Апокалипсис толкует Лебедев. Однако толкования Лебедева соотнести с «Победной повестью» не удалось.

ниже – ярче всего появляется именно в этих записях, определяемых Достоевским как «фантастическая (страница)».

Повествование Апокалипсиса начинается с обращения Христа к семи церквам (см. Откр. 1-3). Юнг-Штиллинг отождествляет эти семь Церквей с различными христианскими Церквами и конфессиями, «продолжающимися от вознесения Его до второго Его пришествия» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 17]. В каком-то смысле можно сказать, что его толкование на Апокалипсис представляет собой историю христианства от самого начала до времени написания «Победной повести», то есть до конца XVIII века, или до 1836 года, когда в «Победной повести предсказывался конец света и начало тысячелетнего царства святых. Три первых Церкви, о которых говорится в Апокалипсисе, Восточные – Эфесская, Смирнская и Пергамская – перестали существовать (об этом я скажу чуть ниже). Остались и продолжают действовать в истории четыре последних – Фиатирская, Сардийская, Филадельфийская и Лаодикийская. Фиатирская и Филадельфийская, по толкованию Юнга-Штиллинга – обозначают духоносные религиозные объединения, причем Фиатирская – те, которые были в прошлом, начиная от богомилов и вальденсов, а Филадельфийская – современные Юнгу-Штиллингу, и в первую очередь гернгутерское братство, к которому он и сам принадлежал. Сардийская и Лаодикийская Церкви трактуются как государственные религии – католичество и протестантизм соответственно. И далее он предполагает, что в конце времен эти Церкви должны попарно объединиться: «Фиатира и Филадельфия под конец сливаются в одно и составляют одну Филадельфийскую церковь: равным образом Сардис и Лаодикия составят одну Лаодикийскую церковь» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 52].

И эти две/четыре Церкви снова появятся в толковании Юнгом-Штиллингом 11-ой главы Апокалипсиса, слов: «И дам двум свидетелям Моим, и они будут пророчествовать тысячу двести шестьдесят дней, будучи облечены во вретище. Это суть две маслины и два светильника, стоящие пред Богом земли» (Откр. 11:3-4). Два свидетеля, по «Победной повести» – Ангелы единой Филадельфийской и единой Лаодикийской Церкви. «Фиатирская, Сардийская, Филадельфийская и Лаодикийская церкви пребудут до конца, и составят две церкви: и так сими двумя свидетелями не будут ли Ангелы, или Предстоятели сих церквей? Сии две церкви суть <...> жена, в солнце облеченная <...> и невеста агнчая <...> Сия жена, сия

церковь, сей род избранный сохраняется <…> в безопасном месте в пустыне» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 151]. Отмечу, что о жене, облеченной в солнце, упоминания в «Подговительных материалах» также появятся, о чем я скажу чуть ниже.

В русском издании Юнга-Штиллинга 1815 года есть сноска, сделанная, вероятно, Лабзиным, переводившим эту книгу – «В книге Стефана Яворского, митрополита Рязанского, Об антихристе, сими двумя свидетелями, по сказанию Дамаскина, полагаются Илья и Энох» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 145]. Это толкование гораздо более известно, и, видимо, поэтому переводчик и издатель счел необходимым сделать такое уточнение.

Илья и Энох – именно в таком произношении имени, не «Енох» – тоже появляются в «Подготовительных материалах», в отрывке «Речь Князя после молебна»: «Мы несем 1-й рай 1000 лет, и от нас выйдут Энох и Илия, чтоб сразиться с антихристом, т. е. духом Запада, который воплотится на Западе. Ура за будущее» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 168].

То есть «Ангелу Лаодикийской церкви напиши» – те слова, которые оказались в итоговом тексте романа «Бесы» – можно соотнести с «Ангелу Сардийской церкви напиши» в черновиках[3]; и соотнести в том числе и через «Победную повесть», где эти две церкви пересекаются и сливаются – причем сливаются в «жену, облеченную в солнце».

Однако эта цитата интересна в первую очередь тем, что и у Юнга-Штиллинга, и у Достоевского определенным образом сопоставляются Сардийская и Лаодикийская церковь, и таким образом можно говорить о возможной параллели. Кроме этого, в «Подготовительных материалах» к «Бесам» несколько раз повторяется один и тот же ряд образов с отсылкой на Апокалипсис, для которого толкование «Победной повести» будет явно ближе.

«Апокалипсис, царство 1000 лет, римская блудница» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 167].

«Зверь с раненой головой, 1000 лет» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 177].

«– Но вы буквально толкуете Апокалипсис?

[3] Интересно, кстати, что эти слова в романе сперва появляются ровно в той же форме, что и в «Подготовительных материалах», без продолжения после слова «напиши» – Степан Трофимович дает Софье Матвеевне дочитать до этого слова, а затем прерывает чтение, чтобы узнать, что это «из Апокалипсиса».

– Послушайте, сообразите сами: раненый зверь, третья часть трав погибла, блудница Востока, **жена чревата – Россия»** [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 182].

«Младенца, millennium, Апокалипсис, раненый зверь» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 186]

Царство 1000 лет, millennium – очень значимая тема для толкования Юнга-Штиллинга, поскольку он придерживался идеи хилиазма. «И так мученики, и все, кои во время владычества Зверя и ложнаго пророка пребудут верными Господу, в будущем 1836 году (как вероятно) воскреснут и будут жить и царствовать на земли, яко существа вышняго рода: но прочие мертвецы <...> будут покоиться в обителях своих до второго воскресения» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 289].

Наиболее яркий из этих образных рядов – тот, где возникает диалог – будет интересно разобрать подробно и сопоставить с трактовкой Юнга-Штиллинга.

«– Но вы буквально толкуете Апокалипсис?

– Послушайте, сообразите сами: раненый зверь, третья часть трав погибла, блудница Востока, жена чревата – Россия».

Здесь упоминается тема буквального толкования Апокалипсиса как того, что непосредственно совершается в истории. Именно таким образом Юнг-Штиллинг толкует Апокалипсис в «Победной повести».

«Раненый зверь» – то есть зверь с раненой головой, о котором говорится в 13-ой главе Апокалипсиса: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные <...> И видел я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела. И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? и кто может сразиться с ним?» (Откр. 13:1-4). Этот образ подробно трактуется у Юнга-Штиллинга, и его слова достаточно характерны для всей «Победной повести»: «Многие толкователи, и самый Бенгель, под Зверем из моря разумели Папежество, или Римский двор. В осторожность читателей за нужное почитаю при сем сказать, чтобы отнюдь не смешивали они с сею идеею самую религию Католицкую. Папа может быть вселенским Епископом, не было потому сим зверем: *но стремление к всеобщей Монархии,*

к верховному обладанию надо всем Христианством, или и над всем человечеством, в духовных и светских делах, одним словом: желание, вместо Бога управлять миром, есть сей дух змия и зверь из моря» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 190-191].

Далее. «Третья часть трав погибла». Это не вполне точная отсылка к 8-ой главе Апокалипсиса. «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откр. 8:6-7). И вот что появляется в толковании Юнга-Штиллинга: «Когда, по развращению Греческой церкви, истинные поклонники Господа Иисуса были гонимы, утесняемы и мучимы, и воссылали молитвы свои к Богу, то им подан был сей знак, что молитвы их услышаны и приняты <...> И так все уже к ниспосланию суда Божия на восточных греческих Христиан был готово <...> всего вероятнее полагать начало возвещенных первою трубою судов около сего времени (запрет Феодосием язычества в начале пятого века) и сам Феодосий положил начало разрушению своей империи, разделяя ее на две, Восточную и Западную» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 113-114].

То есть, первая труба ангела, в толковании «Победной повести» – начало падения восточной – Греческой – церкви, которое окончательно совершится позже.

«Блудница Востока» – Вавилонская блудница (см. Откр. 17:1-5), и ее Юнг-Штиллинг так же трактует как Римскую церковь. «Что сия прелюбодейная жена не есть Греческая церковь, явствует из того, что судьба оной решена еще по шестой трубе; следовательно она должна быть Римская» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 242-243]. Заметим, что и здесь сопоставляются Греческая (восточная) и Римская церковь.

«Жена чревата» – очевидно, жена, облеченная в солнце из 12-ой главы Апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения <...> И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его. А жена убежала в пустыню, где приготовлено было для нее место от Бога» (Откр. 12:1-2, 5-6). Это, по толкованию Юнга-Штиллинга, «истинная церковь» – которую он, как говорилось выше, сопоставляет в том числе и с двумя свидетеля-

ми – то есть, в сущности, всеми настоящими христианами – и с невестой агнца. «Таковою родительницею долженствует быть такое христианское общество, или такая Церковь, о которой бы всякий благоразумный и Боголюбивый человек, увидя устройство и порядок ее, не усумнился искренно сказать: *если б везде так было, то на земли был бы рай*» [Юнг-Штиллинг, 1815, с. 168]. Но у Достоевского жена чревата напрямую называется Россией.

Итак, фраза из «Подготовительных материалов» при привлечении контекста «Победной повести» расшифровывается так: «Раненый зверь» – римская церковь впала в грех, «третья часть трав погибла» – восточные православные церкви погибли, «Блудница востока» – есть неистинная церковь, «жена чревата – Россия» – и истинная церковь – в России. Замечу, что для трактовки выражения «третья часть трав погибла» контекст «Победной повести» очень важен – иначе не выстраивается линия толкования[4].

Разберем и еще одну фразу из этих почти синонимичных цитат.

«Младенца, millennium, Апокалипсис, раненый зверь» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 186].

Снова появляется «раненый зверь», снова millenium, снова Апокалипсис, но впервые возникает тема Младенца. Если соотносить это с предыдущей фразой, то можно предположить, что подразумевается младенец, родившийся от «жены чреватой». «И родила она младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его» (Откр 12:5). Как его трактует Юнг-Штиллинг?

> Богемо-Моравская братская церковь в 9 веке породила общий дух Христов, который во время пребывания Жены или Церкви в пустыне, т. е. в неизвестности, в незначущем состоянии, воспитывался и рос пред престолом Божиим, да научится править народом Божиим и всеми язычниками <…> И если сей народ должен будет учредить на земли и внешнее Божеское правление, истинную, духу Христову Сообразную, теократию, то требуется <…> правительственная му-

[4] Возвращаясь к процитированной выше «Речи Князя после молебна», замечу, что здесь возникает и другое сложное соотношение «Подготовительных материалов» и «Победной повести». Если у Юнга-Штиллинга «два свидетеля» – это Истинная Церковь, все праведное христианское сообщество, и именно им предстоит сразится со зверем, то в словах Князя, который берет более известное толкование апокалиптического образа двух свидетелей как Илии и Эноха, они выйдут «от нас», то есть из России. В сущности, это иными словами повторенный образ «жена чревата – Россия».

> дрость, которая в народе Божием <…> должна соделаться всеобщим господствующим духом, и оный-то и есть сын сей Жены <…> Впрочем, не отрицаю я, чтобы в свое время не явился и человек такой, который облечен и одушевлен будет сим духом, и яко наместник Христов, яко Князь в дому Божии, начнет сие дело.

Почему это толкование могло быть важным для Достоевского? Во-первых, появляется тема некоего праведного народа (хотя и не России). Во-вторых, возникает слово «Князь» – а именно Князю принадлежат почти все цитаты из Апокалипсиса.

В третьей главе «Дневника писателя» за август 1880 года, обращаясь к Градовскому, в разделе «Две половинки», Достоевский пишет:

> Кстати, вспомните: что такое и чем таким стремилась быть древняя христианская церковь? Началась она сейчас же после Христа, всего с нескольких человек <…> Начались христианские общины – церкви, затем быстро начала созидаться новая, неслыханная дотоле национальность – всебратская, всечеловеческая, в форме общей вселенской церкви. Но она была гонима, идеал созидался под землею, а над ним, поверх земли тоже созидалось огромное здание, громадный муравейник – древняя Римская империя, тоже являвшаяся как бы идеалом и исходом нравственных стремлений всего древнего мира <…> Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь – римское право и государство. Малая часть церкви ушла в пустыню и стала продолжать прежнюю работу: явились опять христианские общины, потом монастыри – всё только лишь пробы, даже до наших дней. Оставшаяся же огромная часть церкви разделилась впоследствии, как известно, на две половины. В западной половине государство одолело наконец церковь совершенно. Церковь уничтожилась и перевоплотилась уже окончательно в государство. Явилось папство – продолжение древней Римской империи в новом воплощении. В восточной же половине государство было покорено и разрушено мечом Магомета, и остался лишь Христос, уже отделенный от государства [Достоевский, 1972-1990, т. 26, с. 169].

В сущности, этот текст представляет собой краткий пересказ истории христианства по Юнгу-Штиллингу, вплоть до «Малая часть церкви ушла в пустыню и стала продолжать прежнюю работу» –

именно это, как мы уже видели, происходит с истинной церковью по толкованию «Победной повести», пусть даже для автора это различные религиозные объединения от богумилов до гернгутеров, а для Достоевского «христианские общины, потом монастыри».

Я упомянула, что тема Апокалипсиса, которую так или иначе можно соотнести с «Победной повестью», в творчестве Достоевского появляется, насколько можно судить, довольно поздно, после романа «Идиот». Можно предположить[5], что появление этой темы связано со знакомством Достоевского с Лесковым, Засецкой, а через нее – с лордом Редстоком, протестантским проповедником[6]. О нем Достоевский пишет в «Дневнике писателя» за 1876 год:

> Говорят, в эту минуту у нас в Петербурге лорд Редсток, тот самый, который еще три года назад проповедовал у нас всю зиму и тоже создал тогда нечто вроде новой секты. <…> Секты скакунов, трясучек, конвульсьонеров, квакеров, ожидающих **миллениума** и, наконец, хлыстовщина (всемирная и древнейшая секта) – всего этого не перечтешь. Я, конечно, не в насмешку говорю об этих сектах, сопоставляя их рядом с лордом Редстоком, но кто отстал от истинной церкви и замыслил свою, хотя бы самую благолепную на вид, непременно кончит тем же, чем эти секты. И пусть не морщатся почитатели лорда: в философской основе этих самых сект, этих трясучек и хлыстовщины, лежат иногда чрезвычайно глубокие и сильные мысли. По преданию, у Татариновой, в Михайловском замке, около двадцатых годов, вместе с нею и с гостями ее, такими, как, например, один тогдашний министр, вертелись и пророчествовали и крепостные слуги Татариновой: стало быть, была же сила мысли и порыва, если могло создаться такое «неестественное» единение верующих, <…> И Тамплиеры тоже вертелись и пророчествовали, тоже были хлыстовщиной и за это самое сожжены, а потом восхвалены и воспеты французскими мыслителями и поэтами перед первой революцией) [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 98-99].

То есть Достоевский, говоря о лорде Редстоке, сперва обращается к голицынскому кружку («один тогдашний министр» – обер-прокурор святейшего синода князь А.Н. Голицын), а потом вспоминает

5 Выражаю благодарность В.А. Викторовичу за это предположение.

6 См. об этом, например, работу С.А. Ипатовой «Достоевский, Лесков и Ю.Д. Засецкая: спор о редстокизме» [Ипатова, 2001].

тамплиеров – то есть идет от того времени, когда читали и любили «Победную повесть», к тому, о котором Юнг-Штиллинг писал с восторгом. И снова появляется тема «ожидания миллениума».

О том, что лорд Редсток в своих проповедях толковал Апокалипсис и что это толкование он брал из Юнга-Штиллинга – пишет Лесков: «Апокалипсис он толкует, сколько я могу судить, заимствуя нечто у Ламот Гион, а нечто у Юнга-Штиллинга» [4, с. 131]. Интересно, что в одном из воспоминаний о чтении Достоевским глав из «Братьев Карамазовых» появляется сопоставление самого Достоевского с лордом Редстоком, причем недоброжелательное. Цитирую по книге Тихомирова «С Достоевским по Невскому проспекту»: «Д.Н. Садовников записал в своем дневнике впечатление от чтения Достоевского: “Начал он вяло и скучно: речь шла о такой чертовщине в полном смысле слова, что я невольно подумал: ‘вот человек, точно лорд Редсток какой-то апокалипсис толкует’”» [Тихомиров, 2012, с. 74-75].

Однако напрямую возводить знакомство Достоевского с творчеством Юнга-Штиллинга именно к лорду Редстоку и кругу Засецкой и ни к чему иному, пожалуй, все-таки не получится, поскольку работа над романом «Бесы» начата раньше проповеди лорда Редстока в России и раньше знакомства Достоевского с Засецкой, через которую он мог бы познакомиться с толкованием Редстока. Возможно, дело может быть в общем всплеске интереса к толкованию Юнга-Штиллинга на Апокалипсис в это время.

Зато в письме к Майкову от 25 марта 1870 года – то есть незадолго до работы над романом «Бесы» или уже во время работы – Достоевский, описывая будущий роман «Житие великого грешника», говорит о тех, кто жил в сороковые и даже тридцатые годы: «Повести совершенно отдельны одна от другой, так что их можно даже пускать в продажу отдельно. Первую повесть я и назначаю Кашпиреву: тут действие еще в сороковых годах <...> Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? <...>К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский наприм<ер>, Грановский, Пушкин даже)» [Достоевский, 1972-1990, т. 29_1, с. 117-118]. То есть, размышляя над романом «Бесы», он возвращается мысленно к культуре первой половины или, если думать о Пушкине, первой трети XIX века. Как мы помним, к этому же периоду, но к еще более раннему времени, относится такой важнейший внутренний текст романа «Братья Ка-

рамазовы», как «Из жития в Бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы», действие которого происходит до 1827 года.

Вопросы связей и влияний всегда очень сложные – мы пытаемся хотя бы частично восстановить эту сплошную сеть, которая была очевидна для современников. Нельзя сказать наверняка, пока у нас нет прямых свидетельств, познакомился ли Достоевский с «Победной повестью» еще в юности или же это знакомство произошло ближе к концу 1860-х годов, уже после романа «Идиот». Но тем не менее можно предположить, что для позднего творчества Достоевского характерна своего рода актуализация истории и культуры первой трети XIX века.

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

2. Ипатова, 2001 – *Ипатова С.А.* Достоевский, Лесков и Ю.Д. Засецкая: спор о редстокизме // Достоевский. Материалы и исследования. 2001. Т. 16. С. 409-436.

3. Кондаков, 2005 – *Кондаков Ю.Е.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 343 с.

4. Лесков, 1877 – *Лесков Н.С.* Лорд Редсток и его последователи: Очерк современного религиозного движения в петербургском обществе. 3-е изд. СПб.: Типография В. Тушнова, 1877. 386 с.

5. Тихомиров, 2012 – *Тихомиров Б.Н.* С Достоевским по Невскому проспекту, или Литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала. СПб., б.м., 2012. 261 с. URL: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/tikhomirov_2012.pdf (дата обращения: 08.08.2019)

6. Юнг-Штиллинг, 1815 – *Юнг-Штиллинг И.-Г.* Победная повесть, или торжество веры христианской. Спб., изд. в Морской Типографии, 1815. 450 с.

References

1. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Ipatova S.A. Dostoevskii, Leskov i Iu.D. Zasetskaia: spor o redstokizme [Dostoevskym Leskov and J.D. Zasetsraja: argument about Radstockism]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and researches], 2001, vol. 16, pp. 409-436. (In Russ.)

3. Kondakov Iu.E. *Liberal'noe i konservativnoe napravleniia v religioznykh dvizheniiakh v Rossii pervoi chetverti XIX veka* [Liberal and conservative orientations in the religious movements in Russia in the 1st quarter of the 19th century]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A. I.Gertsena Publ., 2005. 343 p. (In Russ.)

4. Leskov N.S. *Lord Redstok i ego posledovateli: Ocherk sovremennogo religioznogo dvizheniia v peterburgskom obshchestve* [Lord Radstock and his followers: essay of contemporary religious movement in the Petersburg society]. 3rd ed. St. Petersburg, Tipografiia V. Tushnova, 1877. 386 p. (In Russ.)

5. Tikhomirov B.N. *S Dostoevskim po Nevskomu prospektu, ili Literaturnye progulki ot Dvortsovoi ploshchadi do Nikolaevskogo vokzala* [With Dostoevsky along the Nevsky Prospect, or Literature walks from Dvortsovaya square to Nikolaevsky railway station]. St. Petersburg, s. l., 2012. 261 p. Available at: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/tikhomirov_2012.pdf (access date: 08.08.2019)

6. Iung-Shtilling I.-G. *Pobednaia povest', ili torzhestvo very khristianskoi* [Victorious tale, or the Triumph of the Christian faith]. St. Petersburg., s. l., 1815. 450 p. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-130-141

Валентина Сергеева

Мотив пения в «Кроткой»

Valentina Sergeeva

The Motif of Singing in “The Meek One”

Об авторе: Валентина Сергеевна Сергеева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник центра «Достоевский и мировая культура» (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН), переводчик. Москва

E-mail: yogik84@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена установлению связи творчества Ф.М. Достоевского с гностическим мировоззрением в контексте общего знакомства читателей XIX века с гностическими источниками, на примере рассказа «Кроткая». Предпринята попытка интерпретировать кульминацию рассказа (пение и самоубийство Кроткой) в свете мотивов трактата «Пистис София», вошедшего в научный обиход в конце XVIII века и ставшего одним из самых обсуждаемых произведений ранней мистической литературы.

Ключевые слова: Достоевский, «Кроткая», гностики, Пистис София, мистическая литература.

Для цитирования: *Сергеева В.С.* Мотив пения в «Кроткой» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 130-141.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-130-141

About the author: Valentina S. Sergeeva, Candidate of Philological Sciences, Senior Research Assistant of the Centre “Dostoevsky and World Culture” (the Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow), translator.

E-mail: yogik84@mail.ru

Abstract: The article traces the connection between F.M. Dostoevsky’s works and the Gnostic worldview with reference to the general acquaintance of the 19th century readers with Gnostic sources, through the example of “The Meek One”. This paper is an attempt to interpret the story’s climax (the protagonist’s singing and suicide) through the prism of the treatise *Pistis Sophia* that entered scientific circulation in the end of the 18th century and became one of the most talked-about samples of the early mystic literature.

Key words: Dostoevsky, “The Meek One”, Gnostics, *Pistis Sophia*, mystic literature.

For citation: Sergeeva V.S. The Motif of Singing in “The Meek One”. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 130-141.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-130-141

Вот, Бог – спасение моё: уповаю на Него и не боюсь; ибо Господь – сила моя, и пение моё – Господь; и Он был мне во спасение.

Ис. 12:2

Связь творчества и, что важно, мировоззрения Достоевского с гностическими учениями стала очевидна довольно рано. Первыми об этом заговорили философы, Бердяев – о выходе, «который чувствуется при чтении Достоевского» (и который есть «выход гностических откровений о человеке» [Бердяев, 1993, с. 74]), Леонтьев – об идее ценности жизни с ее «равновесием зла и добра» [Леонтьев, с. 303], и др. Однако для философов и для литературоведов в равной мере здесь встает проблема поиска первоисточников: для того чтобы с уверенностью говорить об истоках гностических мотивов в творчестве писателя, нам нужно иметь представление о том, чтó Достоевский мог читать, с какими текстами он имел возможность ознакомиться в России или за границей, в переводе, оригинале или переложении. Вечный вопрос в данном случае – насколько образованные люди того времени могли быть в курсе европейской философии (не общих идей и тенденций, а конкретных книг)? Впрочем, к 70-м годам XIX века на основных европейских языках уже было опубликовано достаточно большое количество источников, теоретически доступных, в том числе, русским читателям, особенно за рубежом. Это как научные труды, посвященные разбору гностических учений, так и собственно издания гностических трактатов, гимнов и проч. (или хотя бы их пересказы)[1].

[1] Одним из наиболее существенных нам представляется масштабное исследование Ж. Маттера 1828 года «Критическая история гностицизма и его влияния на религиозные и философские течения первых шести веков христианской эры» (2-е изд. 1843 года). В нем

Можно соглашаться или не соглашаться с тем, что именно в произведениях Достоевского является откликом на гностические учения или отражением гностического мировосприятия, однако в целом представляется более чем правомерным высказывание Т.Г. Магарил-Ильяевой: «Мы видим, что вся эпоха, оказавшая столь сильное влияние на молодого Достоевского, пропитана гностическим духом. Но в это же время становится актуальным гностицизм и как доктрина. Романтизм – это взгляд назад и вглубь. В этот период возрастает интерес к оккультизму и тайным знаниям. Зачастую проводником к этим знаниям становилось масонство, возникшее столетием ранее. Помимо этого о гностических сектах можно было узнать из обличительных трудов отцов Церкви» [Магарил-Ильяева, 2018, с. 201][2].

Речь пойдет о возможном поиске источника одного из эпизодов «Кроткой». Для этого необходимо учитывать следующие несколько моментов. Одна из ключевых для гностицизма идей – идея падшей Софии-Премудрости, покинувшей божественную полноту, или плерому, сошедшей (привлеченной обманом и проч.) в материальный мир и оказавшейся там в плену. С гностическим образом плененной Софии, во всяком случае весьма вероятно, связан и «рыцарский» образ плененной, попавшей в беду и нуждающейся в спасителе Прекрасной Дамы[3]. Создатель материального мира (в гностической традиции демиург), соответственно, – это либо злая, либо ограниченная в своем могуществе сила, несовершенный дух-творец, небла-

достаточно полно изложены и прокомментированы многие гностические тексты. В 1847 году в «Journal Asiatique» вышла статья Э. Дюлорье «О коптской рукописи под названием “Вера Премудрость”, о предполагаемой публикации этого текста и французском переводе данной рукописи» («Notice sur le Manuscript copte-thébain, intitulé La Fidèle Sagesse; et sur la Publication projetée du Texte et de la Traduction française de ce Manuscript»). Впрочем, Дюлорье по каким-то причинам так и не опубликовал свой перевод, хотя подготовил его к печати. В 1851 году появилось издание «Пистис Софии», подготовленное М.Г. Шварцем (первая публикация этого текста в переводе на латынь). Можно сказать, что именно латинский перевод Шварца наконец дал заинтересованным читателям возможность ознакомиться с этим гностическим сочинением; а в 1856 году с него был сделан первый (анонимный и далекий от совершенства) французский перевод.

[2] К примеру, учение гностика Валентина пересказывают и Климент Александрийский, и Ириней Лионский.

[3] Возможно, корни этой традиции лежат в истории родоначальника гностики Симона Волхва и тирской блудницы Елены, названной им «первой Мыслью» (или Премудростью). Гностическая идея заточенной в материальном мире и подвергающейся испытаниям души, через писателей-философов, вошла и в русскую литературу XIX века, см., например, притчу Ф.Н. Глинки «Загадка»: «От отца же был такой завет: благородная узница не возвратит свободы своей, доколе ясно и верно не узнает и не поймет, где и для чего она находится; и было другое условие: тогда освободится заключенная, когда темница ее, которая тает от времени, как лед от лучей солнечных, сама собою раскроется» (1826) [Глинка, 1826, с. 16].

гое начало, в отличие от Бога – доброго начала. Кроме того – и это важно – демиург признает закон, но не любовь[4] (в гностических учениях он иногда напрямую отождествлялся с дьяволом). В этом отношении акценты в «Кроткой» расставлены достаточно определенно: закладчик рекомендуется Мефистофелем; в то же время в рассказ вводится и контекст пушкинского «Демона»[5]. Возможная, хотя и не всеми исследователями поддерживаемая, этимология имени Мефистофель (в разных вариантах написания Mephistophilus, Mephostopheles, Mephistophilis) – «ненавидящий свет» (me – «не», phos – «свет», philis – «любящий»)[6]. В свою очередь, падение и покаяние гностической Софии напрямую связано с поисками, утратой и обретением Света. Связь с тем, кто истинный свет ненавидит и подменяет его мнимым или своим собственным, вынужденно ограниченным – трагическая ошибка, погружающая Софию, доверившуюся «не тому», в бездну стыда и раскаяния[7]. Герой «Кроткой», которому необходимо себе друга «приготовить, доделать и даже победить» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 24], воспитать из «матерьяла» (заставляя тем временем упражняться в терпении и ожидании), несомненно, мыслит себя творцом в высшем смысле и неизбежно оказывается в позиции гностического демиурга, властного над материей («матерьялом»), но не понимающего, что такое душа, в особенности – душа другого. «С меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что *подождет*» [Достоевский, 1972-1990, 5, т. 24, с. 25]. Закладчик «готовит» себе человека, который падет в прах перед ним – человека, в первую очередь, изначально и навсегда лишенного свободы воли, то есть истинного света. Демиург – непременно вивисектор.

[4] Образ ложного жениха/супруга, неверного осознания своей истинной сущности и поиска любви не там, где надо, встречается еще у античных гностиков (Симон, Валентин).

[5] О богатом литературном плане повести см.: [Михновец, 2008].

[6] Показательно, что, буквально, «света» в пределах повести нет: один раз в ней встречается слово «светло», один раз «освещать» (однако при этом есть солнце и сияние – сияют великие слова, правда, ум, восторг, «новое», человек).

[7] Коптский «Трактат о душе» в этом смысле доходит до определенной логической точки: он повествует о душе, которая наслаждается своею погруженностью в материальное и с радостью отдается каждому, кто пожелает ею обладать. Однако постепенно удовольствие сменяется мукой: любовники предают и обманывают ее, а дети рождаются уродами и калеками, поскольку лишены причастности к божественной полноте. Терзаемая стыдом и раскаянием, душа обращается «неизвестно к кому» с просьбой спасти ее – и неожиданно для себя получает ответ.

Текст, о котором в данном случае пойдет речь как об одном из возможных источников гностических умонастроений в культуре XIX века – это **«Пистис София»**. Греческий оригинал этого произведения был утрачен, а коптский перевод обнаружен в 1773 году. Первым серьезным исследователем «Пистис Софии» стал британский ученый немецкого происхождения Карл Готфрид Войд (Carl Gottfried Woide, 1725-1790); он предположил, что коптский вариант был создан в IV в., а автором греческого оригинала был гностик Валентин («Novum Testamentum Graecum, e codice MS Alexandrino qui in Londini in Bibliotheca Musei Britannici asservatur», изд. в 1799). С тех пор более или менее подробный анализ «Пистис Софии» стал входить в различные научные работы, посвященные гностическим учениям, в том числе в уже упоминавшийся пространный труд Жака Маттера «Критическая история гностицизма...» (1828, 1843). (Подробно изложив содержание «Пистис Софии», Маттер, впрочем, воздержался от того, чтобы отнести ее к конкретной гностической школе, и, в отличие от Войда, отверг версию об авторстве Валентина. Его датировка, в свою очередь, оказалась весьма приблизительной: от II до V века н.э.) Оригинал «Пистис Софии» ныне находится в Британском музее, куда рукопись попала из частной коллекции в 1785 году[8].

«Пистис София» выстроена следующим образом: каждая из четырех книг представляет собой диалог Иисуса Христа с учениками (традиционная для многих гностических текстов форма). Он проповедует им гностическое учение, повествуя о злоключениях Софии и призывая их истолковать услышанное. Гимны Софии, обращенные к Свету, чередуются с интерпретациями, которые предлагают Богоматерь, Мария Магдалина, Петр и Марфа[9].

В первой книге «Пистис Софии» говорится, что Христос оставался со своими учениками и последователями в течение одиннадцати лет после Воскресения, продолжая раскрывать им доступные для их

[8] М. Шварц (см. сноска 1) подготовил свой перевод еще в 1848 году, однако умер, не успев его окончательно отредактировать. Перевод был исправлен и издан его коллегой Петерманом в 1851 году; несмотря на некоторые лакуны и неточности, его признали настоящим научным прорывом. Частичный перевод на английский был осуществлен лишь в 1887 году британским писателем и антикваром Чарльзом Уильямом Кингом в его труде «Гностики и их реликвии, античные и средневековые» (The Gnostics and Their Remains, Ancient and Medieval. London: David Nutt, 1887). Полностью на английский язык «Пистис София» была переведена в 1890 году; источником послужил не коптский оригинал, а вышеупомянутый латинский перевод Шварца.

[9] Подробнее см: [Трофимова, 1996].

понимания низшие тайны. В процессе Он возносится и путешествует по эонам, а затем возвращается и продолжает беседовать с учениками. Таким образом в повествование вводится история о падении и восстановлении Пистис Софии, история которой занимает первую и вторую книги. Падшая София – вспоминая или, скорее, догадываясь, что ее место не здесь – произносит покаянные молитвы/гимны, которые затем кто-либо из слушателей Христа истолковывает с опорой на псалмы Давида или апокрифические оды Соломона[10]. Пистис София здесь – существо не высшего, божественного порядка, и возвращается она не в высшие небесные сферы, а лишь на свое прежнее место в плероме. После завершения истории Пистис Софии следует пространное изложение гностической космологии; третья книга посвящена этике, рассуждению о тайнах и вопросу о том, что представляет собой человеческая сущность; в четвертой книге речь идет об астрологии, связи зодиака с душами людей, перерождении и т.д.

Обратимся к эпизоду, который представляется нам одним из ключевых в «Кроткой»:

> И вот, месяц после того, в пятом часу, в апреле, в яркий солнечный день я сидел у кассы и вел расчет. Вдруг слышу, что она, в нашей комнате, за своим столом, за работой, тихо-тихо... запела. Эта новость произвела на меня потрясающее впечатление, да и до сих пор я не понимаю его. До тех пор я почти никогда не слыхал ее поющую, разве в самые первые дни, когда ввел ее в дом и когда еще могли резвиться, стреляя в цель из револьвера. Тогда еще голос ее был довольно сильный, звонкий, хотя неверный, но ужасно приятный и здоровый. Теперь же песенка была такая слабенькая – о, не то чтобы заунывная (это был какой-то романс), но как будто бы в голосе было что-то надтреснутое, сломанное, как будто голосок не мог справиться, как будто сама песенка была больная. Она пела вполголоса, и вдруг, поднявшись, голос оборвался, – такой бед-

10 Оды Соломона – сирийский сборник гимнов, вплоть до двадцатого века известных лишь по отдельным цитатам и упоминаниям, в том числе в «Пистис Софии». Только в 1912 году более или менее полная рукопись «Од» (конец III – начало IV вв.) была обнаружена в Британском музее и издана отдельной книгой, под редакцией Дж. Бернарда (The Odes of Solomon. Cambridge: University press, 1912). Их гностическое происхождение, впрочем, спорно; автор «Од», по мнению ученых, – либо обращенный иудей, либо христианин из язычников, испытавший значительное влияние иудейской богословской мысли.

> ненький голосок, так он оборвался жалко; она откашлялась и опять тихо-тихо, чуть-чуть, запела...
>
> Моим волненьям засмеются, но никогда никто не поймет, почему я заволновался! Нет, мне еще не было ее жаль, а это было что-то совсем еще другое. Сначала, по крайней мере в первые минуты, явилось вдруг недоумение и страшное удивление, страшное и странное, болезненное и почти что мстительное: «Поет, и при мне! Забыла она про меня, что ли?»
>
> Весь потрясенный, я оставался на месте, потом вдруг встал, взял шляпу и вышел, как бы не соображая. По крайней мере не знаю, зачем и куда. Лукерья стала подавать пальто.
>
> – Она поет? – сказал я Лукерье невольно. Та не понимала и смотрела на меня, продолжая не понимать; впрочем, я был действительно непонятен.
>
> – Это она в первый раз поет?
>
> – Нет, без вас иногда поет, – ответила Лукерья [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 27].

Пение Кроткой – точка перелома, одновременно призыв о помощи и знак освобождения, точно так же, как пение Пистис Софии, оказавшейся в плену материи, становится средством (и символом) освобождающего покаяния и очищения[11].

Через какие мытарства на своем пути к Свету проходит София в этой космической драме?

> И этот Великий Аутадес (Дерзкий) Троесильный [играющий в данной концепции роль «злого бога», уровнем ниже демиурга – *В.С.*] – тот, о котором я уже говорил вам только что, – он также разгневался на Пистис Софию и возненавидел её ощутимо, ибо она задумала идти к Свету, который выше его. И он испустил Великую Силу с ликом льва; и из своей материи, находившейся в нем, он испустил другое множество материальных Эманаций, очень жестоких,

[11] Важно заметить здесь, что совершенство и «выход вверх», несмотря на декларируемую «кротость» героини, не достигаются одним терпением (или, точнее, претерпеванием). В парадигме Достоевского, как нам представляется, терпение не добродетель само по себе, хотя бы потому, что не имеет ничего общего с любовью: пассивное претерпевание чужого самовластия, без какой-либо внутренней работы, не выводит к свету, поскольку вовлекает участников в странный сценарий, в котором один уподобляется Христу, а другой его мучителю (и в результате искажаются оба). Освобождение – это всегда усилие, зачастую запредельное.

> и он послал их в Места Ниже, в Части Хаоса, чтобы они теснили там Пистис Софию и отняли бы у нее Силу ее, ибо она задумала идти к Вышине, что над всеми ними...[12]

Унижение и буквальное заточение Кроткой (вспомним: ее даже на прогулку выводят, как заключенную преступницу, а ее место обитания ограничено «особыми», специально для нее приобретенными вещами) – то состояние, из которого начинается для нее «выход вверх», возможность вырваться из плена:

> Напротив, в моих глазах она была так побеждена, была так унижена, так раздавлена, что я мучительно жалел ее иногда, хотя мне при всем этом решительно нравилась иногда идея об ее унижении. Идея этого неравенства нашего нравилась... [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 25]

«Я думал, что в ней это робость» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 25], – признается герой Кроткой, желавший «оградить ее раем» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 35], то есть сделать заточение полным, окончательным. И именно вскоре после этого пелене суждено упасть. Кроткая начинает «задумываться» и «стыдиться» – стыдиться того, что позволяет ему заботиться о себе так, как будто бы он и есть ее *настоящий супруг* (хотя это очевидно не так, то есть дело вовсе не в том, что Кроткой, как кажется рассказчику, стыдно принимать услуги от человека, перед которым она виновата). Однако его забота сковывает еще сильнее, приближая чудовищный образ *рая*, насильственно «насажденного вокруг», точно так же, как личное место Кроткой в квартире ограждено ширмой, за которой стоит железная кровать – пародия на «ложе наслаждений». (Заметим, что Истинный Жених у гностиков *украшает* брачный чертог, а не грабит его; и сама идея ложного жениха/супруга, оскверняющего и оскорбляющего Софию, для гностической философской мысли весьма существенна[13].)

---

12 Здесь и далее [см.: Мома].

13 Идея брачного чертога – см., например, гностическое Евангелие от Филиппа и таинство брачного чертога у валентиниан («[Они] устраивают брачный чертог и совершают тайноводство, с произношением каких-то слов над посвящаемыми, и говорят, что совершаемое ими есть духовный брак, по подобию горних сочетаний» [Ириней Лионский, 1996, с. 82-83]. «Ахамот <...> войдет внутрь Плеромы и получит себе жениха – Спасителя, чтобы таким образом образовалось сочетание Спасителя и Ахамот; это – жених и невеста, а чер-

Пистис София оказалась в области Хаоса, потому что взглянула вниз и поверила ложному свету. Ее противник – «свет с ликом льва». Когда материальные силы окружают и теснят Софию, пытаясь отнять у нее силу и мешая ей идти к истинному Свету, она произносит следующее:

> 1. О, Свет Светов, в который я верила от начала, слушай моё покаяние прямо сейчас, о, Свет! Спаси меня, о, Свет, от нечестивых мыслей, вошедших в меня.
>
> 2. Я взглянула, о, Свет, на Части Нижние. И я увидела Свет в этом месте, и я подумала: Я пойду в это Место, чтобы получить этот Свет. И я пришла и вошла, чтобы быть во Тьме...
>
> Тотчас же, во время сие, о, Истинный свет, ты распознал, что я сделала это по простоте своей, думая, что Свет с ликом льва подчинён тебе, и тот грех, который я искупила, явлен в твоём присутствии. <...>
>
> 6. Не дай же теперь мне пребывать в нужде, о, Господи, ибо я верила в твой Свет изначально; о, Господи, Свет Сил, позволь же теперь мне не знать нужды в моём Свете.
>
> 7. Что касается тебя и твоего Света, то я пришла, чтобы пребывать в этом угнетении, и стыд охватил меня. <...>
>
> 13. Однако взглянула я в Вышину, на тебя, о, Свет. И я уверовала в тебя. Тотчас же, в это время, о, Свет Светов, я застряла во Тьме Хаоса. Если же теперь ты возжелаешь прийти и спасти меня – великий в милости твоей – услышь меня в истине и спаси меня. <...>
>
> 15. Не дай же сей Тьме поглотить меня, и не дай Силе с ликом льва полностью возобладать всей моей Силой. <...>
>
> 30. Теперь же, о, Свет, чьё искусство в тебе и со мной, я пою хвалу твоему имени, о, Свет, во славе.
>
> 31. Пусть же моя хвалебная песнь, о, Свет, ублажит тебя как бесценная Тайна, отправленная во Врата Света, которая тех, кто покается, помянет, и чей Свет она очистит.
>
> 32. Да возрадуется тотчас всё вещественное; ищите же ваш Свет, весь, чтобы Сила душ ваших, которая внутри вас, могла бы жить.
>
> 33. Ибо Свет услышал вещественное, и он не оставит ничего вещественного, чего он ещё не очистил, и т.д.

тог брачный – вся Плерома» [Античное христианство, с. 170]. См. также: [Janssens, 1981; Segelberg, 1960; Tripp, 1982].

Комментарий Иисуса в данном случае выглядит так: «Это – хвалебная песнь, которую спела Пистис София в Первом покаянном гимне, в котором она покаялась в своём грехе».

Показательно описание состояния падшей Софии, например в гностическом «Апокрифе Иоанна»[14]: «Так она металась во тьме неведения и начала испытывать стыд. Однако она не решалась <...> вернуться назад и все продолжала метаться»[15]. Иными словами, страх и подавленность – нормальная реакция души на бытие в гнетуще материальном мире. Кроме того, чувства страха, грусти, стыда и вины – естественные последствия грехопадения.

Далее София поет тринадцать покаяний, обращаясь к Свету, исповедуя его, восхваляя, жалуясь на притеснения, которые она терпит от сил Хаоса, и прося спасти ее – и тогда наступает время, когда она может быть спасена от Хаоса и тьмы. Затем следуют тринадцать хвалебных гимнов, причем начиная со второго поет как бы не сама София, а восстановленная в ней сила света, т.е. если покаянные гимны – это песни, доносящиеся из бездны, то хвалебные – это песни восхождения.

Заметим, что наблюдения рассказчика относительно состояния героини абсолютно точны – проблема в том, что он с самого начала неверно их истолковывает, поскольку, как уже говорилось, душа Кроткой его не интересует, только «матерьял», и то применительно к себе. «Всё это время, все пять дней» в Кроткой «было замешательство или стыд. Боялась тоже, очень боялась» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 29]. Пять дней проходит, считая со вторника, и эта цифра, вкупе с точкой отсчета, дана читателю не зря.

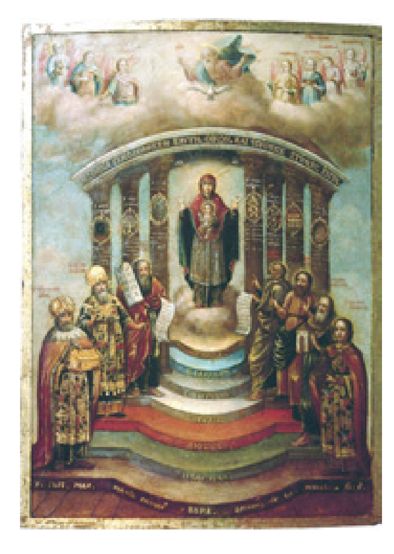
Иными словами, Кроткая кончает собой в воскресенье.

«И если бы только *это* не случилось, то все бы воскресло» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 30], – говорит рассказчик – и ошибается и здесь. Воскресение – то есть восстановление связи и воссоединение с высшим началом – *уже* произошло, София-Кроткая вышла из плена материи, которая давила ее, лишая сил и света.

---

[14] Эта рукопись, датируемая IV-V вв. н.э., была обнаружена в полной версии лишь в 1945 году в составе так называемой «библиотеки Наг-Хаммади», однако представляется резонным обратиться здесь к ее содержанию в подтверждение того, насколько естественным было в русле софийного мифа именно такое представление о состоянии души, утратившей целостность.

[15] [Цит. по: Апокриф].



Визуальное совмещение Софии и Богоматери – на киевской иконе «София – Премудрость Божия», что заставляет под новым углом взглянуть на предсмертный поступок Кроткой

Список литературы

1. Античное христианство – Античное христианство. Школа Валентина. Фрагменты и свидетельства. СПб.: Алетейя, 2002. 304 с.

2. Апокриф – Апокриф Иоанна. URL: https://nsu.ru/classics/gnosis/apocryph.htm#_ftn51 (дата обращения: 06.07.2019)

3. Бердяев, 1993 – *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 54-75.

4. Глинка, 1826 – *Глинка Ф.* Опыты аллегорий или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. СПб.: Военная типография Главного штаба Е.И.В., 1826. 217 с.

5. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

6. Ириней Лионский, 1996 – Иже во святых отца нашего Иринея Епископа Лионского, пять книг обличения и опровержения лжеименного знания // Ириней Лионский, св. Творения. Репр. воспроизд. изд. 1900 г. М.: Православный паломник, 1996. С.17-528.

7. Леонтьев – *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: в 9 т. М. – Спб.: Издание В.М. Саблина и Русского книжного товарищества «Деятель», 1912-1913. Т. 8. 354 с.

8. Магарил-Ильяева, 2018 – *Магарил-Ильяева Т.Г.* Гностицизм в литературе русского реализма: ранний Достоевский // Русская литература и философия: пути взаимодействия. М.: Водолей, 2018. С.196-216.

9. Михновец, 2008 – *Михновец Н.Г.* Кроткая // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 116-121.

10. Мома – *Мома А.* Немного о Пистис Софии. URL: http://apokrif.fullweb.ru/study/moma2.shtml (дата обращения: 04.07.2019)

11. Трофимова, 1996 – *Трофимова М.К.* Из истории гностической интерпретации // Знание за пределами науки. М.: Республика, 1996. С. 48-50.

12. Janssens, 1981 – *Janssens Y.* L'Evangelie selon Philippe // Museon. 1981. № 81. Pp. 79-133.

13. Segelberg, 1960 – *Segelberg E.* The Coptic-Gnostic Gospel according to Philip and its Sacramental System // Numen. 1960. № 7. Pp. 189-200.

14. Tripp, 1982 – *Tripp D.H.* The 'Sacramental System' of the Gospel of Philip // Studia Patristica. 1982. № 17. Pp. 251-260.

References

1. *Antichnoe khristianstvo. Shkola Valentina. Fragmenty i svidetel'stva* [Ancient Christianity. Valentin's school. Fragments and evidences]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2002. 304 p. (In Russ.)

2. *Apokrif Ioanna* [St. John's apocrypha]. Available at: https://nsu.ru/classics/gnosis/apocryph.htm#_ftn51 (access date: 06.07.2019) (In Russ.)

3. Berdiaev N.A. Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo [Revelation of man in Dostoevsky's works]. Berdiaev N.A. *O russkikh klassikakh* [About Russian classics]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1993, pp. 54-75. (In Russ.)

4. Glinka F. *Opyty allegorii ili inoskazatel'nykh opisanii, v stikhakh i v proze* [Essay on allegory or parabolic description, in verse and in prose]. St. Petersburg, Voennaia tipografiia Glavnogo shtaba E.I.V. Publ., 1826. 217 p. (In Russ.)

5. Dostoevskii F.M. Poln. sobr. soch.: v 30 t. [Collected workd: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

6. Izhe vo sviatykh ottsa nashego Irineia Episkopa Lionskogo, piat' knig oblicheniia i oproverzheniia lzheimennogo znaniia [Of our holy father Irinaeus, bishop of Lyon, five books on the detection and overthrow of the so-called Gnosis]. *Irinei Lionskii, sv. Tvoreniia* [Holy works of Irinaeus of Lyon], reprint of 1900. Moscow, Pravoslavnyi palomnik Publ., 1996, pp.17-528. (In Russ.)

7. Leont'ev K.N. *Sobr. soch.: v 9 t.* [Works: in 9 vols.]. Moscow – St. Petersburg, Izdanie V.M. Sablina i Russkogo knizhnogo tovarishchestva "Deiatel'' Publ., 1912-1913. Vol. 8. 354 p. (In Russ.)

8. Magaril-Il'iaeva T.G. Gnostitsizm v literature russkogo realizma: rannii Dostoevskii [Gnosticism in the literature of Russian realism: early Dostoevsky]. *Russkaia literatura i filosofiia: puti vzaimodeistviia* [Russian literature and philosophy: ways of interaction]. Moscow, Vodolei Publ., 2018, pp.196-216. (In Russ.)

9. Mikhnovets N.G. Krotkaia [The Meek One]. *Dostoevskii: Sochineniia, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: works, letters, documents: reference dictionary]. St. Petersburg, Pushkinskii dom Publ., 2008, pp. 116-121. (In Russ.)

10. Moma A. *Nemnogo o Pistis Sofii.* Available at: http://apokrif.fullweb.ru/study/moma2.shtml (access date: 04.07.2019) (In Russ.)

11. Trofimova M.K. Iz istorii gnosticheskoi interpretatsii [From the history of Gnostic interpretation]. *Znanie za predelami nauki* [Knowledge beyond science]. Moscow, Respublika Publ., 1996, pp. 48-50. (In Russ.

12. Janssens Y. L'Evangelie selon Philippe. *Museon*, 1981, No 81, pp. 79-133. (In French)

13. Segelberg E. The Coptic-Gnostic Gospel according to Philip and its Sacramental System. *Numen*, 1960, No 7, pp. 189-200. (In English)

14. Tripp D.H. The 'Sacramental System' of the Gospel of Philip. *Studia Patristica*, 1982, No 17, pp. 251-260. (In English)

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-142-150

Виталий Антонов

Другой двойник в повести Ф.М. Достоевского «Двойник»

Vitalij Antonov

The Other Double in F.M. Dostoevsky's Story "The Double"

Об авторе: Виталий Алексеевич Антонов, студент 4 курса юридического факультета Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
E-mail: WolfDriller@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена анализу повести Ф.М. Достоевского «Двойник» с точки зрения того, что в повести, помимо очевидного двойника Голядкина-младшего, присутствует другой двойник, о котором обычно не говорят исследователи. Понятие «другой двойник» рассматривается в двух аспектах: первый заключается в том, что в повести у Крестьяна Ивановича Рутеншпица тоже есть свой двойник, второй – в том, что двойник может являться не только отрицательным персонажем, врагом или вредителем, но положительным персонажем, другом для главного героя, способным помочь в решении жизненных проблем. При рассмотрении понятия «другой двойник» в рамках первого аспекта производится анализ описаний внешности Крестьяна Ивановича Рутеншпица, который появляется всего три раза на протяжении всей повести, производится анализ слов, которые были употреблены Ф.М. Достоевским для описания этого персонажа. В ходе такого анализа становится видно, что внешность Крестьяна Ивановича Рутеншпица изменяется, из-за чего главный герой повести перестаёт воспринимать Крестьяна Ивановича с произошедшими в нём изменениями как того Крестьяна Ивановича, с которым главный герой встречался в начале повести, из-за чего можно сделать вывод о том, что у Крестьяна Ивановича тоже есть двойник. При рассмотрении понятия «другой двойник» в рамках второго аспекта производится анализ взаимоотношений между Голядкиным-старшим, Голядкиным-младшим и Крестьяном Ивановичем, производится анализ изменений восприятия Голядкиным-старшим Крестьяна Ивановича и Голядкина-младшего, которые происходили на протяжении всей повести Ф.М. Достоевского «Двойник».

Ключевые слова: двойник, другой двойник, повесть Ф.М. Достоевского «Двойник», Голядкин, Голядкин-старший, Голядкин-младший, Крестьян Иванович Рутеншпиц.

Для цитирования: *Антонов В.А.* Другой двойник в повести Ф.М. Достоевского «Двойник» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 142-150.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-142-150

About the author: Vitalij A. Antonov, 4th year student in the Law Faculty of Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Velikiy Novgorod).

E-mail: WolfDriller@gmail.com

Abstract: This article analyses F.M. Dostoevsky's story "The Double" in order to show that besides the obvious Golyadkin Jr., there is another double, which researchers usually don't write about. The idea of the other double is considered from two points of view. The first one is that the other double is the double of Krestyan Ivanovich Rutenspitz. The second one is that the double isn't only a negative character, an enemy: the double could be a positive character, a possible friend to the main character, able to help him. In a first moment, the author analyses the three appearances of Krestyan Ivanovich Rutenspitz during the plot, concentrating on the words that F.M. Dostoevsky uses when describing this character. The analysis shows how the appearance of Krestyan Ivanovich Rutenspitz changes from one appearance to another and that is why Golyadkin Sr. stopped to perceive Krestyan Ivanovich as the same person he met at the beginning of the story. Thus, we can conclude that Krestyan Ivanovich has a double too. Secondly, the author analyses the relationship between Golyadkin Sr., Golyadkin Jr. and Krestyan Ivanovich, and the changes in the perception of Krestyan Ivanovich and Golyadkin Jr. by Golyadkin Sr. throughout the story.

Key words: double, the other double, F.M. Dostoevsky's story "The Double", Golyadkin, Golyadkin Sr., Golyadkin Jr., Krestyan Ivanovich Rutenspitz.

For citation: Antonov V.A. The Other Double in F.M. Dostoevsky's Story "The Double". *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 142-150.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-142-150

В данной статье понятие «другой двойник» рассматривается в двух разных аспектах.

Первый аспект: другой двойник – это не привычный и традиционный Голядкин-младший, которого считают двойником повести, а двойник Крестьяна Ивановича Рутеншпица.

Во время посещения господином Голядкиным своего доктора в начале повести Крестьян Иванович Рутеншпиц описывается следующим образом: «Весьма здоровый, хотя уже и пожилой человек,

одарённый густыми седеющими бровями и бакенбардами, выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни, и, наконец, значительным орденом <...> курил сигару» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 114]. Автор акцентирует внимание на том, что одарён он был «выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 114]. Этим подчёркивается профессионализм Крестьяна Ивановича в медицинской сфере (настолько хорош, что даже взглядом может излечить больного), тем самым подтверждается его звание «доктор медицины и хирургии» – высшая учёная степень.

В следующий раз Рутеншпиц появится в повести спустя продолжительное время, а именно: в эпизоде в доме у его превосходительства. Среди гостей, пришедших к его превосходительству, находились Андрей Филиппович и другой человек, которого Голядкин не узнал: «Впрочем, лицо было как будто тоже знакомое, – высокая, плотная фигура, лет пожилых, одарённая весьма густыми бровями и бакенбардами и выразительным, резким взглядом. На шее незнакомца был орден, а во рту сигарка» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 216]. В этом образе можно узнать Крестьяна Ивановича, но вот глаза Голядкина не видят в этом человеке своего доктора. Возможно, из-за того, что выразительный взгляд остался, но в описании уже нет упоминания о том, что взгляд этого человека прогоняет все болезни. А если глаза Голядкина, установив контакт с глазами Рутеншпица, не находят в них этого лечебного свойства, то он и не воспринимает его как того Крестьяна Ивановича, к которому главный герой приходил в начале повести. Этот незнакомец (Рутеншпиц) является двойником, то есть похож внешне, похож по описанию. Из-за того, что у двойника Крестьяна Ивановича нет теперь «лечебного» взгляда, он не воспринимается Яковым Петровичем как тот, кто может ему помочь.

При первой встрече Голядкина с Рутеншпицем главный герой часто смотрел в глаза доктору: «...проговорил господин Голядкин, бросая значительный взгляд на Крестьяна Ивановича» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 115], «господин Голядкин тоже в свою очередь довольно недоверчиво покосился на доктора» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 116], «...заключил господин Голядкин, бросив вызывающий взгляд на Крестьяна Ивановича» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 117], «несколько секунд стояли они таким образом оба,

неподвижно и не сводя глаз друг с друга» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 118]. В сцене в доме у его превосходительства главный герой испытывал неудобство, если ловил взгляд человека, лицо которого «было как будто тоже знакомое»: «Незнакомец курил и, не вынимая сигары изо рта, значительно кивал головою, взглядывая по временам на господина Голядкина. Господину Голядкину стало как-то неловко; он отвел свои глаза в сторону и тут же увидел еще одного весьма странного гостя» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 216]. Он боится зрительного контакта с этим Крестьяном Ивановичем и избегает его, с Крестьяном же Ивановичем из первой сцены – наоборот.

В третий раз Рутеншпиц появляется в конце повести. Здесь Крестьян Иванович тоже назван незнакомцем, описывается он так: «Господин Голядкин эту фигуру очень хорошо знал. Он ее видел, очень часто видал, еще сегодня видел... Незнакомец был высокий, плотный человек, в черном фраке, с значительным крестом на шее и одаренный густыми, весьма черными бакенбардами; недоставало только сигарки во рту для дальнейшего сходства...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 227].

По сравнению с двумя предыдущими описаниями Крестьяна Ивановича в третьем, во-первых, ничего не сказано про его взгляд, возможно, из-за того, что он ничем не примечателен, в отличие от взгляда первого Крестьяна Ивановича. Во-вторых, бакенбарды и брови из «густых седеющих» сначала стали «весьма густыми», а в конце стали «весьма чёрными». Весьма странные мелкие изменения в Рутеншпице, особенно если учесть, что седые волосы стали чёрными – это представляется невозможным, так как волосы из чёрных становятся седыми в процессе старения. На основании сказанного можно предположить, что этот двойник Крестьяна Ивановича моложе, чем первый Крестьян Иванович, который имел «густые седеющие» брови и бакенбарды. Помимо этого, при первом описании у него имелся «значительный орден», во втором: «На шее незнакомца был орден», при третьем орден превратился в «значительный крест». Подобные мелкие детали говорят о том, что это двойник того Крестьяна Ивановича, который был в начале повести, но подобные мелкие детали игнорируются Голядкиным, а мысль о *другом* (о двойнике) приходит к нему только в финальной сцене в карете. В этих изменениях, связанных с двумя мелкими деталями, есть нечто общее: при втором описании деталь теряет какое-то своё качество (бакенбарды потеряли седеющий цвет, орден потерял

«значительность»), а при третьем описании деталь снова приобретает какое-то качество, но уже немного другое (бакенбарды снова приобрели цвет, но цвет чёрный, а не седеющий; снова появилась «значительность», но значительность уже не у ордена, а у креста (отличие здесь как минимум в именовании детали, в акценте на то, что это крест).

Голядкин не замечает этих изменений, что сыграет с ним плохую шутку в финале повести. Именно окружающие утверждали, что человек, появившийся на пороге, когда двери в залу с шумом растворились – это Крестьян Иванович. В этот момент Голядкин-младший воскликнул: «Это, это Крестьян Иванович Рутеншпиц, доктор медицины и хирургии, ваш давнишний знакомец, Яков Петрович!» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 228]. Все вместе в голос говорили, «что это ничего; не бойтесь, Яков Петрович, что это ведь старинный друг и знакомец ваш, Крестьян Иванович Рутеншпиц» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 228]. Окружающие хотят убедить Голядкина, что это именно тот доктор, но, как уже было сказано, в докторе произошли некоторые изменения, и он для Голядкина уже не является «давнишним знакомцем» и «старинным другом». Под общим давлением Голядкин начинает воспринимать его как Крестьяна Ивановича, он говорит следующую фразу после обращения к толпе, которая и уверяла его, что этот доктор – Рутеншпиц: «В таком случае я готов... я вверяюсь вполне... и вручаю судьбу мою Крестьяну Ивановичу...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 228]. Важна формулировка «в таком случае», которая показывает, что главный герой доверился толпе. Господин Голядкин оказывается обманутым, так как когда он говорит, что вручает свою судьбу Крестьяну Ивановичу, он имеет в виду не двойника доктора, а того Крестьяна Ивановича, к которому он приходил в начале повести – доктора «с выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 114], то есть человека, которому можно доверить свою судьбу – жизнь, здоровье. Понимание того, что он был обманут, приходит только в последних строчках повести, во время сцены в карете: «Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 229]. До Голядкина доходит, что при внешней схожести, этот доктор – это двойник

Крестьяна Ивановича («другой», «не прежний», не тот, который был в первой сцене).

Двойник Крестьяна Ивановича по сравнению с первоначальным Крестьяном Ивановичем плохо говорит по-русски, с немецким акцентом. Во время первой встречи Рутеншпиц в разговоре никак не проявлял своё немецкое происхождение. То есть изменения произошли не только во внешности, одежде, но и в языке. Как волосы не могут стать сами по себе из седых чёрными, так и человек, который до этого хорошо разговаривал по-русски, не может спустя короткий промежуток времени начать говорить с акцентом. Предложение: «Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин, – строго и ужасно, как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 229], – можно понять не в таком ключе, как обычно это делают (что Голядкина везут в сумасшедший дом или ад). Фраза звучит так, как будто это приговор, из-за того, что она произнесена с акцентом, что является ещё одним и последним (для полной уверенности) подтверждением, что Голядкин был обманут, что доверился он не Крестьяну Ивановичу, а его двойнику. Ощущение необратимости процесса, на который он дал согласие из-за такого «мошенничества» (вручил свою судьбу), создаёт восприятие фразы как обвинительного приговора, который он услышал. Мошенничество в данной ситуации заключалось в том, что Крестьян Иванович был незаметно «заменён» на другого.

Второй аспект «другого двойника» заключается в том, что двойник воспринимается главным героем сначала как друг, способный помочь, а потом как враг и соперник.

Поведение Голядкина-младшего в начале повести отличается от поведения впоследствии. После первого дня на работе Голядкина-младшего он и Голядкин-старший встречаются на улице. Очень важно, как автором называется двойник: «Милостивый государь, – произнес наконец наш герой, стараясь говорить почти шепотом и не глядя на своего **приятеля**» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 152], «Я бы желал, – проговорил наконец **приятель** господина Голядкина» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 152]. В данных отрывках двойник – это приятель.

Поведение двойника дома у Голядкина-старшего сильно отличается от его дальнейшего поведения в повести. В этой сцене Голядкин-младший представлен как дружелюбный человек, в котором

так нуждался (нуждались и тот, и другой), которого сильно хотел встретить главный герой: «Это маленькое обстоятельство открыло отчасти глаза господину Голядкину; понял он, что **нужда в нём великая**, и потому не стал более затрудняться, как начать с своим гостем, предоставив это всё, как и следовало, ему самому» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 154], «Ну, да ведь мы с тобой, Яков Петрович, сойдемся, – говорил наш герой своему гостю, – мы с тобой, Яков Петрович, будем жить, как рыба с водой, **как братья родные**; мы, **дружище**, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им… в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой понимаю; ведь ты как раз всё расскажешь, душа ты правдивая! Ты, **брат**, сторонись от них всех» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 157].

Интересна фраза: «А им-то ты никому не вверяйся <…> Ты, брат, сторонись от них всех» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 157]. Голядкин-старший использует понятие «вверять», именно это он делает с Крестьяном Ивановичем в конце, доверяя ему свою судьбу. Нельзя вверяться «им», то есть другим, а Крестьяна Ивановича он не относит к «ним», так как доктор кажется ему другом и человеком, который может помочь с его болезнью, из-за чего вверяется ему, но вверяется под давлением «их», которые уверяют Голядкина, что это именно тот старый знакомый доктор. При таком раскладе непонятно, нарушает ли сам Яков Петрович совет, данный Голядкину-младшему.

Голядкин-старший в этот вечер понял, что «нужда в нём (у Голядкина-младшего) великая». У главного героя подобная нужда имеется в Крестьяне Ивановиче, так как он является тем человеком, который может вылечить его, может помочь справиться с его тяжёлой жизненной ситуацией. В этой связи интересна реакция Голядкина на ситуацию, когда он разбил склянку с лекарством, которое было выписано как раз Рутеншпицем: «Вдруг он вздрогнул и чуть не вскрикнул от ужаса. Новый свет проливался… Темная, красновато-отвратительная жидкость зловещим отсветом блеснула в глаза господину Голядкину… Пузырек выпал у него из рук и тут же разбился. Герой наш вскрикнул и отскочил шага на два назад от пролившейся жидкости… он дрожал всеми членами, и пот пробивался у него на висках и на лбу. "Стало быть, жизнь в опасности!"» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 208]. Утрата лекарства

Крестьяна Ивановича вызывает страх за свою жизнь, ибо без лекарства, которое Крестьян Иванович выписал ему, она находится в опасности.

В дальнейшем образ друга и помощника изменяется на врага и вредителя как в отношении Голядкина-младшего, так и в отношении Крестьяна Ивановича. То есть первые образы Голядкина-младшего и Крестьяна Ивановича отличаются от последующих их образов. Один устраивает интриги против главного героя, выставляет на смех, всячески пытается уколоть и задеть, другой становится ужасным, видимо, увозит в сумасшедший дом (то есть перестаёт заниматься его лечением, а передаёт это занятие другим лицам), может одним взглядом оледенить ужасом. При этом Голядкин, видя эти изменения, всё равно надеется на то, что удастся вернуться к тем более дружественным отношениям, его некоторая наивность, искренность может считаться глупой, может удивлять или даже умилять. Например, когда Олсуфий Иванович и Андрей Филиппович сводят двух Голядкиных, старший думает: «“Это мирить нас хотят”, – подумал герой наш и с умилением протянул свою руку господину Голядкину-младшему; потом, потом протянул к нему свою голову» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 227].

Во многих других эпизодах Голядкин не теряет надежду на то, что плохие отношения с двойником можно изменить, что можно всё исправить и снова сдружиться. С Крестьяном Ивановичем история похожая: несмотря на то, что он вызывает леденящий ужас у Голядкина, главный герой всё равно доверяет свою судьбу этому двойнику Крестьяна Ивановича, возможно, в надежде на то, что тот станет прежним Крестьяном Ивановичем, у которого нет взгляда, вызывающего леденящий ужас – станет доктором, другом и помощником. Когда в карете Яков Петрович видит эти два огненных глаза, он пытается успокоить Крестьяна Ивановича, сделать так, чтобы гнев, враждебное отношение перешло в старое и более добродушное, дружелюбное отношение: «Крестьян Иванович, я... я, кажется, ничего. Крестьян Иванович, – начал было робко и трепеща наш герой, желая хоть сколько-нибудь покорностию и смирением **умилосердить** ужасного Крестьяна Ивановича» [Достоевский, 1972-1990, т.1, с. 229].

Господин Голядкин до конца надеется на то, что его двойник (Голядкин-младший) и двойник Крестьяна Ивановича смогут стать другими. Получается: стать другими ещё раз, после того, как они

уже становились другими – пройти круг превращений и вернуться на исходную дружественную позицию по отношению к главному герою.

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

References

1. Dostoevsky F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-151-156

Александр Александров

Мотивы света и тьмы в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова»

Aleksandr Alexandrov

Light and Darkness in F.M. Dostoevsky's Novel *Netochka Nezvanova*

Об авторе: Александр Иванович Александров, учащийся 10 класса МАОУ СОШ, Холм.

E-mail: panoma@mail.ru

Аннотация: В статье анализируется неоднозначность мотивов света и тьмы и их значение в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова». Эти мотивы пронизывают весь роман, видоизменяясь от условной первой части до условной третьей части. Сначала мотивов немного, они конкретны, но постепенно приобретают метафорическое значение; уже во второй части происходит борьба света и тьмы, а в третьей части это, в том числе, и средства, с помощью которых Ф.М. Достоевский создаёт портреты членов семьи Александры Михайловны.

Ключевые слова: Достоевский, свет, тьма, мотивы, неоднозначность, Неточка.

Для цитирования: *Александров А.И.* Мотивы света и тьмы в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 151-156.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-151-156

About the author: Alexander I. Alexandrov, 10th grade student, Kholm, Novgorod region.

E-mail: panoma@mail.ru

Abstract: The article examines the ambiguity of the motives of light and darkness and their significance in F.M. Dostoevsky's novel *Netochka Nezvanova*. These motives permeate the whole text, changing from the first part to the third part (conventionally). At the beginning, the motives appear rarely and in its concreteness, then gradually acquiring a metaphorical meaning. In the second part

there is a struggle between light and darkness, while in the third part they are the means Dostoevsky uses to create the portraits of Alexandra Mikhailovna's family members.

Key words: Dostoevsky, light, darkness, motives, ambiguity, Netochka.

For citation: Alexandrov A.I. Motives of Light and Darkness in F.M. Dostoevsky's Story *Netochka Nezvanova. Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 151-156.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-151-156

Упоминаний о свете и тьме в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» так много, что их невозможно не заметить и невозможно проследить все в небольшой статье, поэтому речь пойдет лишь о наиболее важных. Когда начинаешь их анализировать, с удивлением замечаешь некоторые закономерности.

В первых главах повести рассказывается о детстве бедной девочки. На протяжении всего её рассказа о своём детстве создаётся такое впечатление, что её жизнь проходит в какой-то тьме, даже во мраке, но, как ни странно, Ф.М. Достоевский почти не использует таких слов: упоминается лишь «полночь», когда помещик входит к арестованному Ефимову с зажженным фонарем для задушевной беседы [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 146], о «неподвижной идее» Ефимова говорится: «Но эта идея была тёмная, неясная» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 149]. О жизни Ефимова говорится в конце 1-й главы, что она была «печальная, болезненная и чадная» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 158]. Время, с которого начала себя хорошо помнить Неточка, оставило в ней «резкое и грустное впечатление; <...> оно набросило тёмный и странный колорит на всё время житья моего у родителей...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 159]. Перед смертью мать Неточки со свечкой входит посмотреть, спит ли дочь, а возвратившийся Ефимов сидит в мертвой тишине, и «оплывшая сальная свечка грустно освещала <...> жилище» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 183]. Последними словами Ефимова, обращенными к Неточке, стали: «Поди к ней, Неточка, поди; там не темно, там есть свечка...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 187].

Из упоминаний о свете – свечка и фонарь, темный колорит и темная неподвижная идея – из упоминаний о темноте.

Какими же средствами писатель добивается этого впечатления мрака в первых главах?

Словами самой героини он рисует мрак тех дней, которые она провела в родительском доме, например, в описании обстановки: «Я очнулась в большой комнате с низким потолком, душной и нечистой. Стены были окрашены грязновато-серою краскою; в углу стояла огромная русская печь; окна выходили на улицу или, лучше сказать, на кровлю противоположного дома и были низкие, широкие, словно щели. Подоконники приходились так высоко от полу, что я помню, как мне нужно было подставлять стул, скамейку и потом уже кое-как добираться до окна» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 159]. В этом описании нет слов «тень», «тьма», но стены, окрашенные в серую краску, и окна под потолком, похожие на щели, и эта духота – всё наталкивает на мысль о том, что в этой комнате темно; более того появляется ощущение, что они живут в какой-то не то коробке, не то подвале.

Большая часть событий их жизни происходит либо под вечер, например: «Помню, что были сумерки; всё было в беспорядке и разбросано: щётки, какие-то тряпки, наша деревянная посуда, разбитая бутылка и, не знаю, что-то такое ещё» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 159], либо в каких-нибудь предположительно тёмных местах, например, на лестнице: «Я остановилась на лестнице, поджидая его. Он был так взволнован и нетерпелив, что без всякой предосторожности тотчас же выбежал вслед за мной. Я отдала ему деньги; на лестнице был темно, я не могла видеть лица его, но я чувствовала, что он весь дрожал, принимая деньги» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 180].

Здесь нет ни настоящего света, ни абсолютного мрака как до определённого момента при сотворении мира, когда не было ни света, ни тьмы. Но заканчивается третья глава словами Неточки о том, что «истина ослепила его своим нестерпимым блеском», «все <...> вдруг разом засияло перед ним, открылось глазам его [Ефимова. – *А.А.*], которые упрямо не хотели признать до сих пор свет за свет, тьму за тьму». Истина «ослепила и сожгла его разум. Она ударила в него вдруг неизбежно, как молния» [Достоевский, 1972-1990, с. 188].

В условной второй части, когда Неточка попадает в дом князя, который раньше казался ей раем, всё происходит наоборот: много говорится о мраке, например, вот впечатления Неточки от кня-

жеских комнат: «...большие, высокие, богатые, но такие угрюмые, мрачные, что, помню, я серьёзно боялась пуститься через какую-нибудь длинную-длинную залу, в которой, мне казалось, совсем пропаду» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 189], «Проснулась я уже очень поздно; кругом меня было темно; ночник погас, и девушки, которая сидела в моей комнате, не было» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 195].

Хотя о мраке говорится много, не создаётся впечатления о княжеском доме, как о чём-то сумрачном. Возможно, это происходит потому, что в этом доме живут светлые люди. Неточка говорит: «Очнулась я на тёплой, мягкой постели и увидела возле себя приветливые, ласковые лица, которые с радостью встретили моё пробуждение» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 187]. Внутренний свет незнакомцев подчёркивается через такие детали, как очки на носу старушки (не старухи), сострадание в чьих-то глазах, седая (светлая) голова старика.

Неточке княжеские комнаты кажутся угрюмыми, возможно оттого, что она ещё носит в себе ту темноту из родительского дома, уныние от потери семьи: «Болезнь моя ещё не прошла, и впечатления мои были мрачные, тягостные, совершенно под лад этого торжественно-угрюмого жилища. К тому же какая-то, ещё неясная мне самой, тоска всё более и более нарастала в моём маленьком сердце» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 189].

Однажды Неточка просыпается в полной темноте, даже ночник погас. Еле различимые звуки музыки выводят её из этой тёмной комнаты, похожей на её уныние. Вдруг княжеский дом предстаёт пред ней совсем иным: лестница ярко освещена, зала сверкает тысячью огней. «Как будто море света хлынуло на меня, и глаза мои, привыкшие к темноте, были в первое мгновение ослеплены до боли» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 195], много женщин в светлых платьях, сверкающие от удовольствия взгляды. Дом преобразился. «Так вот, вот где был этот рай! – пронеслось в моей голове, – вот куда я хотела идти с бедным отцом... Стало быть, это была не мечта!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 195], – говорит Неточка. Она слышит знакомую музыку и ищет отца, бежит к нему с криком, но попадает в «длинные костлявые руки» старика-музыканта: «Чьи-то черные глаза устремились на меня и, казалось, хотели сжечь меня своим огнем. ...Нет! Это был не отец; это его убийца!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 196]. Неточка лишается чувств.

Интересно, что у Кати, наделенной «сверкающей красотой», черные сверкающие и даже «желающие сжечь» глаза, иногда «блистающие торжеством» и черные локоны [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 199-200]. Катя часто краснеет «как полымя» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 205], «как огонь» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 209]. О ее личике Неточка говорит, что оно было «светленькое»

Сначала Ф.М. Достоевский назвал третью часть повести «Тайна». Мне кажется, что свету и тьме здесь отведены две роли. Одна нужна для того, чтобы нарисовать портреты членов семьи Александры Михайловны. Сама Александра Михайловна привлекла Неточку своей безмятежно-ясной улыбкой, которая так часто светлела на лице её. «Смотря на ясные, спокойные черты лица её, нельзя было предположить с первого раза, чтоб какая-нибудь тревога могла смутить её праведное сердце. <…> Но в иную счастливую, нетревожную минуту в этом взгляде, проницавшем в сердце, было столько ясного, как день, столько праведно-спокойного…» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 225].

Неточка говорит о Петре Александровиче: «Муж Александры Михайловны с первого раза произвёл на меня угрюмое впечатление. Это впечатление зародилось в детстве и уже никогда не изглаживалось» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 226]. Другая роль, чтобы создать ощущение загадочности, тайны и приоткрыть занавес таинственности. Здесь указание на свет и тень имеет метафорический характер. «Я наблюдала, замечала, угадывала, и с самого начала вселилось в меня тёмное подозрение, что какая-то тайна лежит на всём этом…» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 228]

Интересно, что письмо, которое нашла Неточка, помогло ей приоткрыть эту тайну. В библиотеке было много света. «В комнате было ярко-светло от последних, косых лучей заходящего солнца, которые густо лились в высокие окна на сверкающий паркет пола…» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 239]. Да и сама записка «от долгого лежания между страницами оставила на них во весь размер свой светлое место» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 239]. Контрастом к этому свету служат «угрюмые, темные сцены», свидетельницей которых была Неточка в начале жизни в доме Александры Михайловн, «темная душа» Петра Александровича, о которой упоминается на последних страницах.

Что происходит с мотивами света и тени (тьмы) в повести? Они видоизменяются: в условной 1-й части их немного, они конкретные,

и только в конце мотив приобретает метафорическое значение («истина ослепила и сожгла»); во 2-ой части мотив звучит так мощно потому, что, кажется, происходит борьба между светом и тьмой (из мрака горя в светлый рай музыки, борьба светлого и темного в Кате и др.); в 3-й части многочисленные упоминания о бледном лице Александры Михайловны противопоставляются упоминаниям о темной душе Петра Александровича. Свет истины, которым полно письмо О.С., оставляет свой светлый отпечаток даже в книге, в которой оно лежало.

Список литературы:

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

References

1. Dostoevsky F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-157-161

Павел Иванов

Цвет в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова»

Pavel Ivanov

The Color in F.M. Dostoevsky's Novel *Netochka Nezvanova*

Об авторе: Павел Андреевич Иванов, ученик 11 класса МАОУ «Гимназия №4», Великий Новгород.

E-mail: avazun2909@gmail.com

Аннотация: В статье анализируются цвет и его роль в повести Достоевского «Неточка Незванова». Тот или иной цвет неоднократно упоминается автором в отношении персонажей или объектов. Каждый цвет имеет особое значение, смысл, так что его анализ в различных контекстах необходим для цельного понимания авторской позиции.

Ключевые слова: цвет, иконопись, Достоевский, «Неточка Незванова».

Для цитирования: Иванов П.А. Цвет в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-157-161

About the author: Pavel A. Ivanov, 11th grade student, Velikij Novgorod.

Abstract: The article concerns colors and their role in Dostoevsky's novel *Netochka Nezvanova*. Different colors of characters or objects are often noticed by the author. Every color has its unique significance, meaning, so its analysis in different contexts is required for entire understanding of the author's position.

Keywords: color, iconography, Dostoevsky, *Netochka Nezvanova*

For citation: Ivanov P.A. The Color in F.M. Dostoevsky's Novel *Netochka Nezvanova. Dostoevsky and World Culture,* Philological journal, 2019, No 3(7), pp.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-157-161

Цвет имеет особое значение в искусстве, в живописи, в художественной литературе. Каждый цвет символизирует определенные явления, чувства, категории. Именно поэтому, наделяя цветом различные объекты, автор способен привнести новые, дополнительные смыслы, выявить то внутреннее содержание объекта, которое, вероятно, возможно выразить лишь цветом. В повести Ф. Достоевского «Неточка Незванова» цвет также неоднократно используется, соответственно понимание его возможных значений важно для полного восприятия тех или иных смысловых акцентов, сущности различных значимых образов.

Одним из таких образов, например, является «дом с красными занавесками». Автор многократно обращает внимание конкретно на «красные занавески», поэтому, скорее всего, когда впервые отчим показывает Неточке этот дом, она в первую очередь видит именно их: «Он всё спрашивал, вижу ли я что-нибудь? Я всеми силами старалась отвечать в угоду ему и отвечала, что вижу красные занавесы» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 161]. Важно отметить, что этот дом представлял собой для самой Неточки. В её миропонимании это место, куда она с «батюшкою» уйдёт и будет «жить в каком-то вечном празднике и вечном блаженстве» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 163], Неточка напрямую говорит, что ей этот дом казался «раем»: «и все казалось мне, что там рай» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 163]. Так или иначе, осуществиться этому было суждено, по мнению Неточки, лишь после смерти «матушки». Теперь уже для сопоставления с этим представлением о доме необходимо говорить о смысле красного цвета. Сам по себе цвет может иметь различные значения, но чаще всего у него есть первозданное, первоначальное значение, что, например, ярко выражено в иконописи, в этом случае он выступает «важным выразителем духовных сущностей, обладая глубокой художественно-религиозной символикой» [Бычков, 1991, с. 267]. Так, красный цвет в одном из своих первоначальных значений на иконах символизирует кровь и мучения, жертву Христа [Бычков, 1991, с. 267]. Интересно, что мотив жертвы в повести как раз встречается в представлении Неточки о смерти матери как необходимом условии ухода с отчимом в «вечный праздник». Иными словами, цвет занавесок, вероятно, символизирует кровь, которая должна пролиться, однажды автор даже использует соответствующее прилагательное: «начинали блестеть каким-то **кровавым**, особенным блеском красные, как пурпур, гардины» [Достоевский,

1972-1990, т. 2, с. 162]. Это подчеркивает страшный смысл желаний Неточки, а именно – возможность попасть в место, для неё казавшееся «раем», то есть преодолеть черту, пройти за занавесы, скрывающие жизнь загадочного дома, только в случае жертвы, смерти матери. Таким образом, автор словно ставит проблему оправданности средств при достижении определенной цели.

С другой стороны, красный цвет встречается в ином контексте и в ином значении. Так, нередко герои повести при различных обстоятельствах краснеют, но чаще всего такое случается с Катей. «Покраснеть, сгореть от стыда – было её первым движением почти при каждой неудаче» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 202] – так Неточка говорит о Кате. Действительно, и в тексте можно найти соответствующие примеры: «щёки княжны загорелись как зарево» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 203], «щечки краснели как зарево» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 209], «была красна, как огонь» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 205], «покраснев как мак» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 218], «краснела и сердилась» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 210]. В этом случае красный можно рассматривать и как цвет тепла, жизни, животворной энергии, ведь это ещё одна из наиболее распространенных его трактовок [Бычков, 1991, с. 267]. Эмоциональность, постоянная смена чувств в Кате есть признак её, своего рода, детскости, ребяческой энергичности, это здоровый румянец молодости, для подчеркивания которого и используется красный цвет.

Следующим крайне важным образом в повести является скрипка Ефимова. Можно заметить, что её появление на протяжении сюжета связано с чёрным цветом. Так, Ефимов получает её в наследство от умершего капельмейстера вместе с «чёрным фраком»: «Наследство состояло из черного фрака, тщательно сберегавшегося покойником <...> и скрипки, довольно обыкновенной с виду» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 143]. Впоследствии черный цвет также сопутствует образу скрипки: она лежала в «странной формы черном ящике» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 171-172], тот, в свою очередь, отпирался ключом «на чёрном снурке» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 171], сама скрипка хранилась в «черном футляре» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 183].

Говоря об образе скрипки, его вероятно можно интерпретировать как образ искусства, творчества, таланта. Вместе со скрипкой Ефимову от капельмейстера достаётся, судя по всему, и дар игры на

ней, причём дар страшный. Сам Ефимов в разговоре с помещиком так говорит о роли капельмейстера в его умении играть на скрипке: «Многому он меня научил на мою погибель. Лучше б мне никогда его не видать» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 147]. Капельмейстера же он непосредственно называет «дьяволом»: «тот дьявол побратался со мною» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 147]. И дьявола же он и винит в своей озлобленности на помещика: «дьявол ко мне навязался» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 147], «сам дьявол привязался ко мне» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 146]. В совокупности эти моменты, возможно, свидетельствуют о связи этого дара, таланта с неким дьявольским присутствием.

Что же касается цвета, то именно черный цвет в своём первоначальном значении, в частности в иконописи, символизирует ад, бездну, максимальную удаленность от Бога [Бычков, 1991, с. 268]. Получается, черный цвет подчеркивает словно дьявольскую, мистическую природу искусства. Чтобы подкрепить эту идею, можно также обратиться к соответствующему описанию музыки, которую играл Ефимов: «я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках», «загремел ужасный финальный аккорд, в котором было всё, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 184]. Для сопоставления можно вспомнить библейское описание ада: «там будет плач и скрежет зубов» (Мф. 8:12). Конечно, искусство принято воспринимать как нечто возвышенное, в некоторой степени даже сакральное, но в этом случае автор, в том числе используя цвет, по-иному раскрывает сущность искусства, даёт ему новую смысловую окраску, отождествляя дар творца со страшным бременем. Так, неспособность удержать его, судя по всему, и стала причиной помешательства и смерти Ефимова.

Говоря о цвете, можно также обратить внимание на цвет глаз героев. Например, голубые глаза упоминаются у князя, Александры Михайловны, Неточки. Сам голубой цвет символизирует чистоту, непорочность, то есть очевидным образом такой цвет глаз подчеркивает благосклонность, добродушие упомянутых героев. Действительно, князь усердно заботится о Неточке, проявляет внимание к её чувствам, Александра Михайловна воспитывает её, становясь одним из самых близких для неё людей, сама Неточка есть невинный ребёнок, желающий добра и любви. Чёрный же цвет глаз встречается, к примеру, у княгини. В её отношении автором

подчеркиваются такие качества, как гордость, упрямство, строгость. Интересно, что, получается, противоположность характеров князя и княгини проявлена даже в их взгляде, цвете глаз обоих, черном и голубом, чётко противопоставленном друг другу в смысловом своем значении. Стоит также сказать о Петре Александровиче. Глаза его скрыты, по словам Неточки, «он всегда прятал их под очки» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 246], зато отмечается, что это были «большие зеленые очки» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 226] . Само значение образа очков состоит в том, что, надевая их, герой пытается скрыть свои истинные намерения, он лицемерно притворяется. Это особенно выражено в сцене, когда Пётр Александрович тщательно меняет своё выражение лица на угрюмое и строгое перед входом к жене. Смысл его притворства, возможно, подчеркивается и цветом очков. Зелёный есть цвет жизни, надежды [Бычков, 1991, с. 267]; если же мы обратимся к истории отношений Петра Александровича с Александрой Михайловной, становится понятно, что он как раз и создает из себя образ её спасителя и покровителя. Иными словами, зелёные очки есть маска благодетеля, а за ней скрывается самовлюбленный, злой человек, держащий свою жену в страхе.

Подводя итог: с помощью цвета в романе подчеркивается смысловое содержание тех или иных образов, их значение в определенном контексте и характеры различных героев.

Список литературы

1. Бычков, 1991 – Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к Истине, 1991. 408 с.

2. Достоевский, 1972-1990 – Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

References

1. Bychkov V.V. *Malaia istoriia vizantiiskoi estetiki* [A brief history of Byzantium's aesthetics]. Kiev, Put' k Istine Publ., 1991. 408 p. (In Russ.)

2. Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+13.71
ББК 83+83.3(2=411.2)+79.3
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-162-178

Борис Тихомиров

«Катехизис революционера» Сергея Нечаева. Исторический документ и его роль в творческой истории романа «Бесы»*

Boris Tikhomirov

Sergey Nechaev's "A Revolutionary's Catechism". A Historical Document and Its Role in the Creative History of *The Demons*

Об авторе: Борис Николаевич Тихомиров, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского, Санкт-Петербург.

E-mail: btikhomirov@rambler.ru

Аннотация: Статья состоит из двух относительно самостоятельных, но взаимосвязанных частей. Первая часть посвящена «Катехизису революционера» С.Г. Нечаева, напечатанному в 1869 года в Женеве в типографии Л. Чернецкого. Специальное внимание уделено тому, что текст «Катехизиса...» был издан на шифре, изобретенном Нечаевым. Рассматриваются обстоятельства обнаружения одного из экземпляров «Катехизиса...» при аресте членов подпольной организации «Народная расправа», расшифровки его текста в процессе работы следственной комиссии и публикации в составе стенографического отчета о процессе над нечаевцами 9 июля 1871 года в газете «Правительственный вестник». Во второй части статьи анализируется роль «Катехизиса...» в творческой истории романа «Бесы», первая часть которого была уже напечатана в журнале «Русский вестник» к тому времени, когда Достоевский мог познакомиться с текстом «Катехизиса...» по газетной публикации. Выявляется значительная структурная близость отдельных разделов «Катехизиса...» (прежде всего раздела «Отношение революционера к

* Исследование проведено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ). Проект 18-012-90019 Достоевский «Нерешенные вопросы научной биографии Ф.М. Достоевского: новые печатные и архивные источники».

обществу») к сюжетно-тематической композиции «Бесов». Выдвигается тезис об определяющей роли «Катехизиса...» в сложении общей архитектоники произведения на этапе работы Достоевского над второй и третьей частями романа.

Ключевые слова: Достоевский, Сергей Нечаев, Петр Верховенский, «Катехизис революционера», шифрованный текст, процесс нечаевцев, роман «Бесы», творческая история, архитектоника.

Для цитирования: Тихомиров Б.Н. «Катехизис революционера» Сергея Нечаева. Исторический документ и его роль в творческой истории романа «Бесы» // Достоевский и мировая культура. 2019. № 3(7). С. 162-178.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-162-178

About the author: Boris N. Tikhomirov, Doctor of Philological Sciences, Deputy Research Director of F.M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum in St. Petersburg.

E-mail: btikhomirov@rambler.ru

Abstract: The article consists of two relatively independent but interrelated parts. The first part considers S.G. Nechaev's "A Revolutionary's Catechism" printed in 1869 in Geneva in L. Tchernetsky's printing house. Special attention is given to the fact that the text of "Catechism..." was printed in a cipher invented by Nechaev. The article examines the circumstances of the discovering of a copy of "Catechism..." when arresting members of the clandestine organization "People's Retribution" (*Narodnaya rasprava*), its deciphering in the course of the investigation committee's work and its publication as part of the stenographic report about the trial of Nechaevtsy (9 July 1871 in *Pravitelstvenny vestnik*). The second part analyzes the role of "Catechism..." in the creative history of the novel *The Demons*, the first part of it having been printed in the journal *Russkij vestnik* by the time Dostoevsky could read "Catechism..." in the newspaper. The article shows the significant structure proximity of certain parts of "Catechism..." (first of all, "A Revolutionary's Attitude Towards Society") to the narrative composition of *The Demons*. The author advances a thesis of the defining role of "Catechism..." in the architectonics of the novel in total during Dostoevsky's work on the second and the third parts of *the Demons*.

Key words: Dostoevsky, Sergey Nechaev, Petr Verkhovensky, "A Revolutionary's Catechism", ciphered text, trial of Nechaevtsy, the novel *The Demons*, creative history, architectonics.

For citation: Tiknomirov B.N. Sergey Nechaev's "A Revolutionary's Catechism". A Historical Document and Its Role in the Creative History of *The Demons. Dostoevsky and World Culture,* Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 162-178.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-162-178

1

Тема этой статьи, точнее ее первой, исторической части «отпочковалась» от практической музейной работы, которая ведется сейчас в петербургском Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского. К 200-летнему юбилею писателя, отмечаемому в 2021 году, музейными сотрудниками готовится новая литературная экспозиция, имеющая рабочее название «Достоевский: Pro и contra». И, в частности, было принято решение в обновленном разделе, посвященном роману «Бесы», в числе прочего показать нечаевский «Катехизис революционера». Муляж, конечно. Но чтобы сделать муляж, необходимо предоставить художнику исходник. Начали искать по библиотекам, музеям, архивам и – не смогли найти ни одного экземпляра: ни в Российской национальной библиотеке в Петербурге, ни в Российской государственной библиотеке в Москве, ни в БАНе (Библиотеке Академии наук), ни в ГАРФе (Государственном архиве Российской Федерации) – в общем, нигде… Стали изучать труды историков, занимавшихся так называемым «нечаевским делом», достоевсковедов, изучавших творческую историю романа «Бесы», и вдруг обнаружили, что никто из коллег *в руках не держал, в глаза не видел* пресловутый «Катехизис революционера». То есть специалисты по «Бесам», конечно же, могут чуть не наизусть цитировать текст «Катехизиса…», но совершенно не в курсе (очень хочется верить, что не все), что он представляет собою как, условно говоря, «физический объект». И в силу этого возникают разные недоразумения.

Несколько лет назад, редактируя в альманахе «Достоевский и мировая культура» статью одной нашей очень именитой коллеги, я столкнулся с тем, что, процитировав нечаевский «Катехизис…», она снабдила его такой библиографической сноской: *Нечаев С.Г.* Катехизис революционера. Женева, 1869. Всё (отмечу, забегая вперед) на кириллице, русскими буквами. Страница, естественно, не была указана. Пришлось заменять эту сноску другой: «*Цитируется по…*» (в данном случае я сослался на оказавшуюся под рукой книгу Ф.М. Лурье «Нечаев: Созидатель разрушения», выпущенную в серии «Жизнь замечательных людей» [Лурье, 2001], где в одной из глав «Катехизис революционера» приведен в полном объеме).

Или еще пример: на очень солидном сайте, который посвящен проекту, непритязательно названному его авторами «Полка», где

помещены весьма обстоятельные материалы (и текстовые, и иллюстративные, и видео), посвященные «главным произведениям русской литературы», на странице, подробнейшим образом и в целом со знанием дела освещающей роман «Бесы», можно прочитать: «Московская ячейка (Сергея Нечаева. – *Б.Т.*) распространяла прокламации, в том числе „Катехизис революционера“» [Достоевский. Бесы, 2019].

А еще раньше, не помню в чьей статье, я прочитал высказанное предположение, что Достоевский мог в Европе, где он начал писать «Бесов», натолкнуться в каком-нибудь книжном магазине в ряду других эмигрантских изданий на «Катехизис революционера» и уже с первых месяцев использовать его в своей творческой работе над романом, к которой он приступил в начале 1870 года[1].

Так вот надо сказать вполне определенно, что *ничего этого не могло быть*.

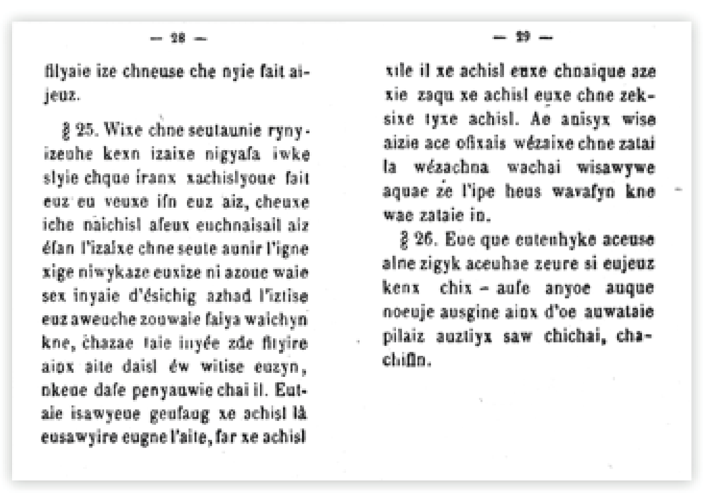
«Катехизис революционера» действительно был напечатан летом 1869 года в Женеве в Вольной русской типографии польского эмигранта Людвига Чернецкого. Это была небольшая книжечка всего в три десятка страниц. Но, во-первых, она, судя по всему, была издана в считанном количестве экземпляров – и, главное, вовсе не для распространения, а тем более не для продажи, *так как весь текст ее был напечатан на шифре, специально для этого изобретенном Сергеем Нечаевым.*

До сих пор на Западе в архивах, в которых хранятся материалы русской политической эмиграции XIX века: документы Бакунина, Огарева, Герцена и др. – не обнаружено ни одного экземпляра «Катехизиса...». Но и в Россию, очевидно, было переправлено лишь *несколько экземпляров*, видимо те, которые сам Нечаев смог тайно

[1] Такое допущение, в частности, делал А.С. Долинин, который, объединив «Катехизис революционера» с составленными Нечаевым же «Общими правилами организации» (оба документа были прочитаны в заседании Судебной палаты 8 июля 1871 года и на следующий день *один за другим, без разрыва в тексте* напечатаны в «Правительственном вестнике»), писал: «Не был ли знаком Достоевский с этими “Правилами” еще за границей? Петр Верховенский реализует некоторые из этих правил полностью и с той фанатической последовательностью, на которую способен только сам автор. Так, в разделе “*Отношение революционера к самому себе*” провозглашается следующее: “Революционер – человек обреченный. У него нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств...”» и т. д. И далее, процитировав «Катехизис...» в обширных выдержках, Долинин заключает: «Литературу же его [Нечаева], в частности, “Правила” он [Достоевский] мог, конечно, знать, так как, будучи за границей, имел возможность доставать ее без особого труда» [Долинин, 1930, с. 484-485].

привезти с собою, когда в первых числах сентября 1869 года через Бухарест и Одессу нелегально вернулся из Женевы в Москву.

Я сейчас не стану останавливаться на том, как в Подмосковье, в Петровской Земледельческой академии, осенью 1869 года Сергей Нечаев организовал подпольное революционное сообщество «Народная расправа»; не касаюсь обстоятельств убийства в парке академии одного из участников организации – студента Ивана Иванова.



— 28 —

filyaie ize chneuse che nyie fait ai-
jeuz.

§ 25. Wixe chne seutaunie ryny-
izeuhe kexn izaixe nigyafa iwke
slyie chque iranx xachislyoue fait
euz eu veuxe ifn euz aiz, cheuxe
iche naichisl afeux euchnaisail aiz
éfan l'izaixe chne seute aunir l'igne
xige niwykaze euxize ni azoue waie
sex inyaie d'ésichig azhad l'iztise
euz aweuche zouwaie faiya waichyn
kne, chazae taie inyée zde fiyire
aiox aite daisl éw witise euzyn,
nkeue dafe penyauwie chai il. Eut-
aie isawyeue geufaug xe achisl là
eusawyire eugne l'aite, far xe achisl

— 29 —

xile il xe achisl euxe chnaique aze
xie zaqu xe achisl euxe chne zek-
sixe tyxe achisl. Ae anisyx wise
aizie ace ofixais wézaixe chne zatai
la wézachna wachai wisawywe
aquae że l'ipe heus wavafyn kne
wae zataie in.

§ 26. Eue que eutenhyke aceuse
alne zigyk aceuhae zeure si eujeuz
kenx chix – aufe anyoe auque
noeuje ausgine aiox d'oe auwataie
pilaiz auztiyx saw chichai, cha-
chifin.

Рис. 1. Две последние страницы «Катехизиса революционера»

Отмечу только, что и из членов «Народной расправы» лишь несколько самых близких к Нечаеву людей знали о существовании «Катехизиса...». А с текстом его, скорее всего, *не был знаком никто*[2]. Это на судебном процессе по делу «Народной расправы» специально акцентировал защищавший одного из нечаевцев, Алексея Кузнецова, адвокат В.Д. Спасович, который говорил: «Если задаться вопросом, почему этот катехизис, столь старательно составленный, никому не читался, то надо прийти к заключению, что не читался он потому, что если бы читался, то произвел бы самое

[2] Впрочем, это нельзя утверждать категорически. Во время следствия П.Г. Успенский объяснил, что каждую фразу расшифрованного текста надо читать от точки в обратном направлении, то есть справа налево, и при чтении не следует обращать никакого внимания на словоразделы – разбивка текста вполне произвольна и призвана затруднить дешифровку «Катехизиса...», предпринимаемую без ключа (см.: [Шилов, 1924, с. 265]). Из этого можно заключить, что Успенский все-таки представлял себе, как выглядит расшифрованный текст.

гадкое впечатление» [Спасович, 1893, с. 148]. Об этом же писала в своих воспоминаниях и Александра Успенская (урожденная Засулич), жена нечаевца Петра Успенского, явившегося прототипом Виргинского в романе «Бесы». Текст ее мемуаров был опубликован в 1922 года в журнале «Былое»: «В действительности же, в России Нечаев этой программы (то есть “Катехизиса…”. – *Б.Т.*) *не распространял*, никто из подсудимых ее *не читал*, даже мой муж, ближе всех стоявший к делу. Как человек несомненно умный, знавший русскую молодежь, Нечаев понимал, что подобной программой он не привлечет, а скорее оттолкнет ее от себя» [Успенская, 1922, с. 38-39].

Алфавит шифра следующий:

a — *и*	*u* — *а*
c — *ц*	*v* — *х*
d — *ж*	*w* — *м*
e — ничего не означает.	*x* — *в*
f — *л*	*y* — *ъ* или чаще ничего
g — *к*	*z* — *н*
h — *э*	*j* — *ш*
i — *о*	*ai* — *е*
k — *я*	*au* — *у*
l — *п*	*qu* — *ч*
m — *ф*	*ch* — *т*
n — *с*	*aou* — *и*
o — *ю*	*é* — *ы*
p — *б*	*là* — *и* (союз)
q — *н*	*l'* — *й*
r — *г*	*,* — *ь*
s — *р*	*d'* — ничего не означает.
t — *д*	

Рис. 2. Ключ к шифру, на котором был напечатан «Катехизис революционера»

Среди других документов подпольной организации «Катехизис революционера» был обнаружен 26 ноября 1869 года во время ареста одного из членов «Народной расправы» в тайнике у Петра Успенского. Как записано в протоколе обыска, производившегося под руководством жандармского полковника Воейкова, при аресте

Успенского у него была изъята «печатная, в 16-ю долю листа[3] книжка на иностранном языке, как бы на итальянском» [Цит. по: Шилов, 1924, с. 264], спрятанная под клеенчатой обивкой дивана. Первоначально ее даже отправили в Министерство иностранных дел, прося «поручить сведущему лицу заняться переводом книжки для определения, что именно она в себе содержит» [Цит. по: Шилов, 1924, с. 264]. Но оказалось, что это *шифр*. И вот удача сотрудников III Отделения! При аресте другого нечаевца – Алексея Кузнецова (черты которого отчасти отразились в образе Шигалёва в «Бесах») в его записной книжке был обнаружен ключ к этому шифру. В Следственной комиссии, пользуясь этим ключом, а также устными пояснениями Кузнецова и Успенского, «Катехизис...» расшифровали и поняли, какая это «бомба», как в глазах общества публикация подобного документа может дискредитировать революционных активистов. Данный вопрос требует специального изучения, но я полагаю, что согласие, естественно, было дано на *самом верху* (с начала процесса император Александр II внимательно следил за нечаевским делом): 9 июля 1871 года в № 162 газеты «Правительственный вестник», где печатались стенографические отчеты процесса над нечаевцами, начавшегося 1 июля, – расшифрованный текст «Катехизиса...»[4] был опубликован в полном объеме[5]. И на протяжении более полувека данная публикация являлась главным источником всех перепечаток текста этого уникального документа[6].

---

[3] Позднее, в протоколе от 20 февраля 1870 года, составленном в следственной комиссии сенатора Я.Я. Чемадурова при осмотре бумаг, изъятых при аресте П.Г. Успенского, размер книжечки будет указан в 1/32 листа, что более соответствует действительности (см.: [Правительственный вестник, 1871, с. 3]).

[4] Стоит отметить, что в стенограмме «Правительственного вестника» названия «Катехизис революционера» у публикуемого документа не было. Это дало некоторым исследователям основание утверждать, что «Катехизис...» – название не авторское. Однако в письме к Нечаеву от 2 июня 1870 года М. Бакунин также пишет: «...Ваш катехизис» (см. ниже примеч. 10).

[5] Полный текст «Катехизиса...», как уже отмечено выше, был зачитан секретарем суда в открытом заседании Судебной палаты 8 июля 1871 года и на следующий день напечатан в составе стенографического отчета об этом заседании. Надо подчеркнуть, что некоторые другие воззвания Сергея Нечаева, например прокламация «Народная расправа», читались *на закрытых заседаниях* и поэтому их тексты не нашли отражения в прессе (см.: [Правительственный вестник, 1871, с. 190]).

[6] См.: [Государственные преступления..., 1906, с. 183-186]. В этой перепечатке текст «Катехизиса...» из публикации «Правительственного вестника» был подвергнут частичной редактуре.

Е бес умо мас к аре ноиц юловер е инешо и то.
§ 1. Й ы нечербо кевол еч ре ноиц юловер. Инеми еж адин итсо нев тс бос ин и'етсо назя ѣирп ин втс вуч ин лед инъво
серет ниъхиов син тен оген у. Йе ицю ловер—ю ь тсар тс юон

Рис. 3. Расшифрованный текст первых строк «Катехизиса революционера», который надо читать справа налево.
Отношение революционера к самому себе.
§ 1. Революционер человек обреченный. У него нет ни своихъ интересовъ ни дел ни чувств ни привязанностей ни собственности ни даже имени.

8 июля 1871 года, накануне публикации в «Правительственном вестнике» текста «Катехизиса революционера», Достоевский вернулся в Петербург из Европы, где он провел более четырех лет и где начал писать роман «Бесы». Публикация «Бесов» в катковском «Русском вестнике» началась с января 1871 года. Первая часть романа была опубликована еще до возвращения писателя в Россию – в январском, февральском и апрельском номерах журнала. В июльском выпуске «Русского вестника», вышедшем в свет 8 августа 1871 года, ровно через месяц после публикации «Катехизиса…», были напечатаны две первые главы второй части «Бесов» («Ночь» и «Ночь, продолжение») – посещение Ставрогиным Шатова, Кириллова и капитана Лебядкина с Хромоножкой, две встречи на мосту с Федькой каторжным – четыре с половиной печатных листа. Таким образом, ко времени знакомства писателя с текстом «Катехизиса революционера» первая (из трех) часть романа была уже опубликована, а начало второй если еще и не отправлено в редакцию «Русского вестника», то близко к завершению. Однако о творческой истории «Бесов» разговор пойдет далее, сейчас же я только обозначил точку пересечения даты публикации «Катехизиса…» с хронологией работы Достоевского над «Бесами».

Вернусь, однако, к планам представить в музейной экспозиции муляж нечаевского издания. Выходило, что обнаруженную при аресте Петра Успенского женевскую книжечку «Катехизиса…» необходимо искать среди архивных материалов следственного дела над нечаевцами? Казалось бы, да. И такие поиски проводились историками революционного движения. Но – безуспешно. Экзем-

пляр, изъятый у П.Г. Успенского, как полагают специалисты, сгорел во время пожара Санкт-Петербургской судебной палаты, которую сожгли вместе с Окружным судом на Литейном проспекте в дни Февральской революции 1917 года. (Именно в Судебной палате проходили слушания по делу нечаевцев.) На этом направлении наш поиск зашел в тупик!

Но в начале 1920-х гг. известный историк революционного движения Алексей Шилов обнаружил *другой экземпляр* «Катехизиса революционера» в архиве III Отделения (как он полагал, среди документов, добытых агентурным путем в Европе). Он передал его опытному советскому шифровальщику (А.Ф. Добренскому), и тот, пользуясь старой публикацией в «Правительственном вестнике» (ключ к шифру тоже был утрачен) и пояснениями на допросах П.Г. Успенского и А.К. Кузнецова, сделал новую расшифровку. Причем, как оказалось, расшифровка Следственной комиссии содержала ряд пропусков и ошибок. Заново расшифрованный и уточненный текст «Катехизиса...» Алексей Шилов опубликовал в 1924 году в журнале «Борьба классов». К сожалению, экземпляр, который был почти сто лет назад в распоряжении А. Шилова, сегодня тоже утрачен (впрочем, поскольку он не сгорел, то может быть со временем обнаружен). Но в публикации 1924 года А. Шилов описал внешний вид женевского «Катехизиса...» и в качестве иллюстрации воспроизвел три его странички. Именно из этой публикации мы теперь знаем размеры книжечки (8,5x6 см), ее толщину (32 с.) и располагаем фотографией разворота двух последних страниц – 28-й и 29-й (страницы 30–32 оставались в женевском издании чистыми). А значит, муляж для музейной экспозиции может быть сделан. Рядом мы планируем разместить ключ к шифру, также в табличной форме напечатанный Шиловым в качестве иллюстрации в «Борьбе классов»[7],

[7] «Шифр “катехизиса” представляет большой теоретический интерес, – писал А. Шилов, – так как в нем сделано всё для того, чтобы придать русскому языку характер какого-нибудь романского. Именно те буквы, которые при расшифровке являются самыми характерными для русского языка, заменяются (в исходном тексте “Катехизиса...”, перед шифровкой. – *Б.Т.*) обозначениями из двух букв (напр., *щ* везде заменено *сч*) или совсем отсутствуют (напр. – *э, ѣ*; нет разницы между *и* десятеричным и восьмеричным). Некоторые буквы заменены в шифре комбинациями из двух и даже трех букв; напр., *е* обозначается *ai*, *у* – *au*, *ч* – *qu*, *т* – *ch, i* – *aou* и т. п. Кроме того, в шифр введены буквы *е* и *у*, которые при чтении (точнее при расшифровке. – *Б.Т.*) во внимание не принимаются (иногда *у* соответствует ъ) <...>. Заменою одной буквы двумя и введением нечитаемых *е* и *у* объясняется между прочим и то, что в среднем 100 букв русского

и фотокопию публикации «Катехизиса...» в «Правительственном вестнике». Полагаем, что у этой витрины постоянно будут толпиться посетители.

2

Теперь подошло время сказать о роли «Катехизиса...» в творческой истории «Бесов». Сложно заключить (и тут требуется специальное изучение материалов творческой лаборатории писателя под заданным углом зрения), какой в замысле планировалась архитектоника романа до знакомства Достоевского с текстом «Катехизиса...». Но нет сомнений, что, работая над второй и третьей частями, писатель внес существенные коррективы не только в содержание, но и в композиционный строй «Бесов». И знакомство с «Катехизисом...» сыграло здесь, очевидно, весьма существенную роль. (Замечу в скобках, более чем странным представляется тот факт, что в академическом *ПСС*, в обширнейших статейных примечаниях к роману «Бесы», не названа *дата газетной публикации* «Катехизиса революционера», то есть не акцентировано возможное время знакомства Достоевского с его текстом.)

Интересно, что в романе Петруша Верховенский (который в черновиках последовательно именуется *Нечаевым*) в отличие от своего прототипа не является *автором* какого-либо *текста* (программы, манифеста или иного теоретического изложения принципов своей деятельности), по отношению к которому «Катехизис революционера» можно было бы рассматривать как его (текста) *прототип*. Увлеченный «шигалевщиной», он страстно излагает Ставрогину теоретические принципы *будущего, послереволюционного* социально-политического устройства, но свои сегодняшние шаги как будто не считает необходимым теоретически обосновывать. Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что *действует* Петр Степанович в романе так, как будто последовательно, пункт за пунктом, осуществляет положения нечаевского «Катехизиса...».

Здесь, конечно, не место для всестороннего рассмотрения «Катехизиса революционера». Но хотя бы кратко его структуру

текста приблизительно соответствуют 150 знакам шифрованного» [Шилов, 1924, с. 265]. Добавлю и такое ухищрение Нечаева: подстановка в начало некоторых слов нечитаемого (то есть не обозначающего никакой русской буквы) значка *d'* (с апострофом) придавала зашифрованному тексту, хотя бы отчасти и с внешней стороны, «галлизированный» вид.

и основные идеи необходимо охарактеризовать. Композиционно «Катехизис...» делится на четыре раздела: I. Отношение революционера к самому себе; II. Отношение революционера к товарищам по революции; III. Отношение революционера к обществу; IV. Отношение товарищества к народу. Для уяснения истоков образа Петра Верховенского важны все перечисленные разделы, но два последних позволяют увидеть, что не только идейный и морально-психологический облик героя «Бесов» как будто «скалькирован» с «Катехизиса революционера», но и сам *сюжетно-композиционный остов романа* в значительной степени коррелирует с положениями этого документа.

Так, в третьем разделе, характеризующем «отношение революционера к обществу», сформулировано базовое положение (§ 14), согласно которому «с целью беспощадного разрушения революционер может и даже часто должен жить в обществе, притворяясь совсем не тем, что он есть. Революционер должен проникнуть всюду, во все высшие и средние сословия, в купеческую лавку, в церковь, в барский дом, в мир бюрократический, военный, в литературу...»[8]. *Многоликий* и *вездесущий* Петр Верховенский абсолютно соответствует этому требованию «Катехизиса...».

Далее в документе дана сложная градация различных категорий, на которые «должно быть раздроблено» «это поганое общество». Среди них необходимо особо выделить (§ 18) разряд «высокопоставленных скотов или личностей, не отличающихся ни особенным умом, ни энергией, но пользующихся по положению богатством, связями, влиянием, силой. Надо их эксплуатировать всевозможными манерами, путями; опутать их, сбить с толку и, овладев, по возможности, их грязными тайнами, сделать их своими рабами». Нетрудно увидеть, что в «Бесах» в соответствии с этим пунктом выстроена сюжетная линия «Петр Верховенский – губернатор фон Лембке».

В отдельную «важную категорию» «Катехизис...» (§ 21) выделяет *женщин*, которых необходимо использовать так же, как охаракте-

[8] Здесь и далее цитируется публикация «Правительственного вестника» [Правительственный вестник, 1871, с. 4], по которой с текстом «Катехизиса...» был знаком Достоевский. На сегодняшний день наиболее авторитетным, научно подготовленным изданием «Катехизиса революционера» является публикация, осуществленная в 1997г. А.Ю. Минаковым, помещенная в сборнике «Революционный радикализм в России: век девятнадцатый» [Революционный радикализм..., 1997, с. 244-248]. В основу этой публикации положен критически выверенный текст публикации А.А. Шилова.

ризованную выше категорию высокопоставленных мужчин. В романе это, бесспорно, губернаторша Юлия Михайловна и отчасти генеральша Варвара Петровна Ставрогина[9].

Находится в «Катехизисе...» место (§ 19) и для «либералов с разными оттенками», в отношениях с которыми необходимо, «делая вид, что слепо следуешь за ними, <...> между тем прибирать их в руки, овладеть всеми их тайнами, скомпрометировать их донельзя...». Поскольку революционер в том числе «должен проникнуть» и «в литературу», этой установке в «Бесах» соответствует сюжетная линия «Петр Верховенский – “великий писатель” Кармазинов».

В разделе, характеризующем отношение к народу, можно прочитать (§ 25): «...сближаясь с народом, мы прежде всего должны соединиться с теми элементами народной жизни, которые со времени основания московской государственной силы не переставали протестовать не на словах, а на деле против всего, что прямо или косвенно связано с государством <...>. ...соединимся с лихим разбойничьим миром, этим истинным и единственным революционером в России». Читая эти строки, нельзя не вспомнить колоритной фигуры Федьки Каторжного и видов, которые имел на него Верховенский.

Впрочем, «соединиться» с разбойником Федькой, образ которого в «Бесах» весьма неоднозначен, у Петра Степановича получилось не вполне. Как не получилось у него использовать и волнения рабочих на Шпигулинской фабрике. Однако действовал Верховенский и здесь в точном соответствии с «Катехизисом революционера», который предписывал «всеми силами и средствами <...> способствовать к развитию и разобщению тех бед и тех зол, которые должны вывести наконец народ из терпения и понудить его к поголовному восстанию». С одной стороны, им организованы распространение на фабрике прокламаций и подговор фабричных «к социальному бунту», а с другой – он же, руководствуясь своим излюбленным принципом «чем хуже, тем лучше», предлагает губернатору фон Лембке «перепороть их сплошь, и дело с концом» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 272], рассчитывая, что если не прокламации, то розги поднимут революционный дух рабочих.

[9] Еще в одном документе «Народной расправы», названном «Общие правила сети для отделений», который читался вместе с «Катехизисом революционера» в заседании Судебной палаты 8 июля 1871 года, эта задач формулировалась так: «...влияние на высокопоставленных лиц через их женщин» [Правительственный вестник, 1871, с. 4].

Конечно же, нельзя понимать дело так, что Достоевский, выстраивая тематическую композицию «Бесов», непосредственно отправлялся от текста «Катехизиса революционера», но он, безусловно, знал этот программный документ Нечаева, глубоко его проанализировал и, продолжая работу над романом (создавая части вторую и третью, где, в отличие от части первой, многообразная деятельность Петра Степановича выходит на первый план), многое из него припомнил и позаимствовал. Мне же сейчас важно подчеркнуть, что реальная нечаевская история *сама по себе* (убийство «пятеркой» Сергея Нечаева студента Иванова) не давала Достоевскому достаточного материала для разработки в «Бесах» многих важных сюжетных линий, связанных с образом Петруши Верховенского. И писатель не просто восполнил дефицит материала работой творческой фантазии, но гениально «развернул» в произведении в действиях своего героя ряд принципиальных установок, которые были лишь теоретически намечены автором «Катехизиса...», но *не получили реализации в его практической деятельности*. В частности, воплотил в сюжете романа детально разработанную Нечаевым тактику действий в отношении практически всех социальных (и не только) слоев современного российского общества. В этом отношении в фигуре Петра Верховенского в «Бесах» отразился не только облик реального политического авантюриста Сергея Нечаева, но и та программа «идеального революционера», которая была столь рельефно очерчена в написанном им документе[10].

---

[10] Вопрос об авторе «Катехизиса революционера» длительное время был в исторической литературе дискуссионным. Многими исследователями автором «Катехизиса...» назывался Михаил Бакунин. Высказывалась также точка зрения, согласно которой документ был написан Бакуниным и Нечаевым в соавторстве. Решающим аргументом в пользу авторства С. Нечаева явился обнаруженный в 1966 году М. Конфино в архиве Н. А. Герцен (дочери) список с письма М. Бакунина к Нечаеву из Локарно от 2 июня 1870 года, где дается резко отрицательная оценка революционной тактики и этики, сформулированных в «Катехизисе...». В частности, в этом письме Бакунин пишет: «Помните, как Вы сердились на меня, когда я называл Вас абреком, **а Ваш катехизис – катехизисом абреков**. Вы говорили, что все люди должны быть такими, что полнейшее отречение от себя, от всех личных требований, удовлетворений, чувств, привязанностей и связей, должно быть нормальным, естественным ежедневным состоянием всех людей без исключения. Ваше собственное самоотверженное изуверство, ваш собственный истинно высокий фанатизм Вы хотели бы, да еще и теперь (хотите) сделать правилом общежития. Вы хотите нелепости, невозможности, полнейшего отрицания природы человека и общества. Такое хотение гибельно, потому что оно заставляет Вас тратить ваши силы понапрасну и стрелять всегда мимо». Обращенные к С. Нечаеву в этом письме слова: «Ваш катехизис» – ставят последнюю точку в споре об авторе «Катехизиса революционера» (подробнее см.: [Пирумова, 2015, с. 582]. Выделено мною. – *Б.Т.*).

Объясняет обращение к «Катехизису революционера» и то странное, на первый взгляд, обстоятельство, что, *«эксплуатируя всевозможными манерами»* в своих целях практически всех обитателей города, с которыми он вступает в отношения, Петруша не предпринимает попыток как-то *использовать* для своих планов отца – Степана Трофимовича, подпадающего, по классификации «Катехизиса...», под категорию «либералов с разными оттенками», «праздно глаголющих в кружках и на бумаге». Петруша с первых же шагов демонстративно дистанцируется от Степана Трофимовича, не допускает с его стороны проявлений отцовских чувств, дерзит и скабрёзничает в разговорах с ним, провоцирует отца на проклятья в свой адрес и т. п. Как представляется, такая линия поведения Петра Степановича призвана практически проиллюстрировать следующие положения «Катехизиса...» (§ 6, 13): «Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нем [революционере] единою холодною страстью революционного дела. <...> Тем хуже для него, если у него есть в нем [этом мире] родственные, дружеские или любовные отношения; он не революционер, если они могут остановить его руку». Петруша ни в какой мере и не испытывает к отцу родственных чувств, но стиль его отношений к Степану Трофимовичу – это наглядная демонстрация процитированных принципов революционной этики в отношениях с кровно близкими людьми.

Для понимания художественной специфики образа Верховенского в романе исключительно важно одно из положений первого раздела нечаевского «Катехизиса...» (§ 3): «Революционер презирает всякое доктринерство и отказывается от мирской науки[11], предоставляя ее будущим поколениям. Он знает только одну науку, науку разрушения. <...> **Для этого изучает денно и нощно живую науку людей, характеров, положений и всех условий настоящего общественного строя, во всех возможных слоях**. Цель же одна – наискорейшее и наивернейшее разрушение (этого) поганого строя».

Трудно сказать определенно, насколько преуспел в освоении этой «живой науки» реальный Сергей Нечаев (есть основания полагать, что это была его сильная сторона). Но своего героя, Петра Верховенского, Достоевский в полной мере наделил проницательностью в понимании слабостей человеческой души, тех отрицательных ее

[11] В уточненном тексте, опубликованном А. Шиловым: «...отказывается от мирной науки».

сторон, которые облегчают вовлечение «людишек» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 420, 432, 467] в дело всеобщего разрушения. Петруша, например, отлично понимает, какой подчиняющей современного человека силой является страх прослыть в обществе недостаточно либеральным, «стыд собственного мнения» – «цемент, всё связующий» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 298-299]. Организуя свои «пятерки», Верховенский использует и другую силу, которая «ужасно действует», – это «мундир». «Нет ничего сильнее мундира, – поясняет он Ставрогину. – Я нарочно выдумываю чины и должности: у меня секретари, тайные соглядатаи, казначеи, председатели, регистраторы, их товарищи – очень нравится и отлично принялось» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 298].

Особенно чуток Петр Верховенский к уязвимым сторонам национального менталитета. Он по достоинству оценивает замечание Кармазинова о том, что «откровенным правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 300], и с восторгом излагает этот постулат Ставрогину как один из краеугольных камней своей «живой науки».

Достоевский во многом передоверил Петру Степановичу свою собственную социальную диагностику (которую позднее он широко развернет на страницах «Дневника писателя»). Но только то, что вселяло в писателя тревогу за судьбы России, за ее национальную будущность, Верховенский, напротив, рассматривает как залоги успеха в деле «наискорейшего и наивернейшего разрушения этого поганого строя», как свидетельства своей силы. «Знаете ли, что мы уж и теперь ужасно сильны?» – говорит он Ставрогину. – «Наши не те только, которые режут и жгут да делают классические выстрелы <…>. Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 324] Вот «живая наука» Петра Верховенского, результаты изучения им «денно и нощно» «людей, характеров, положений и всех условий настоящего общественного строя, во всех возможных слоях», как сформулировал это в своем «Катехизисе…» его прототип.

Петр Верховенский в романе Достоевского – поэт смуты. Он энтузиаст и гениальный устроитель смуты. И все его деяния – это *репетиция* грядущей общероссийской смуты, «лишь первая проба такого систематического беспорядка» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 510], как формулирует в романе суть произошедшего Хроникер. Так Верховенский проверяет и отрабатывает «технологии», заодно проверяя и качество человеческого «материала», возможности и способы манипулирования «людишками» (его любимое словцо) самого разного социального положения – от губернатора фон Лембке и его супруги Юлии Михайловны до разбойника Федьки Каторжного. Действует он по программе, развернуто представленной в «Катехизисе революционера» Сергея Нечаева, и кру́гом и направленностью его действий во многом определяется сюжетно-композиционный строй романа «Бесы»[12].

Список литературы

1. Государственные преступления..., 1906 – Государственные преступления в России в XIX веке: Сборник извлеченных из официальных изданий правительственных сообщений / Сост. под ред. [и с предисл.] Б. Базилевского (В. Богучарского): в 3 т. СПб.: Русская скоропечатня, 1906. Т. 1 (1825-1876). 348 с.

2. Долинин, 1930 – Долинин А.С. Примечания // Достоевский Ф. М. Письма: в 4 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1930. Т. 2. С. 484-485.

3. Достоевский. Бесы, 2019 – Достоевский Ф.М. «Бесы». 1872 // Полка. URL: https://polka.academy/articles/525?fbclid=IwAR18dk67NI40hVDwWwqIMg2aI9FXzAEnwBJcFLyeIC4jsMw1mMOfFF-2Co8 (дата обращения: 20.05. 2019).

4. Достоевский, 1972-1990 – Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

5. Евнин, 1959 – Евнин Ф.И. Роман «Бесы» // Творчество Ф. М. Достоевского: [Сб. статей]. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 215-264.

6. Лурье, 2001 – Лурье Ф.М. Нечаев: Созидатель разрушения. М.: Молодая гвардия, 2001. Сер. «Жизнь замечательных людей». Вып. 802. 434 с.

7. Пирумова, 2015 – Пирумова Н.М. М. Бакунин или С. Нечаев? // М.А. Бакунин: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / Сост., вступ. статья, коммент. П.И. Талерова. СПб.: Издательство РХГА, 2015. С. 571-588.

8. Правительственный вестник, 1871 – Правительственный вестник. 1871. 9/21 июля. № 162.

[12] Важную роль «Катехизиса революционера» в генезисе *образа* Петра Верховенского вскользь отметил уже А.С. Долинин (см.: [Долинин, 1930, с. 485]). Несколько более подробно осветил этот вопрос Ф.И. Евнин (см.: [Евнин, 1959, с. 228-229]). В настоящей статье сделан следующий шаг и больший акцент поставлен на определяющей роли «Катехизиса...» в сложении общей архитектоники «Бесов», всей тематической композиции романа.

9. Революционный радикализм..., 1997 – Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / под ред.Е.Л. Рудницкой. М.: Археографический центр, 1997. 576 с.

10. Спасович, 1893 – Спасович В.Д. Сочинения: в 10 т. СПб.: Книжный магазин бр. Рымович, 1893. Т. 5. 358 с.

11. Успенская, 1922 – Успенская А.И. Воспоминания шестидесятницы // Былое. 1922. № 18. С. 19-45.

12. Шилов, 1924 – Шилов А.А. Катехизис революционера (к истории «нечаевского» дела) // Борьба классов. 1924. № 1/2. С. 262-272.

References

1. *Gosudarstvennye prestupleniia v Rossii v XIX veke*: Sbornik izvlechennykh iz ofitsial'nykh izdanii pravitel'stvennykh soobshchenii [State crimes in Russia in the 19th century: a Collection of governmental reports extracted from official publications], ed. and prefaced by B. Bazilevskii (V. Bogucharskii): in 3 vols. St. Petersburg, Russkaia skoropechatnia Publ., 1906. Vol. 1 (1825-1876). 348 p. (In Russ.)

2. Dolinin A.S. Primechaniia [Notes]. *Dostoevskii F. M. Pis'ma*: v 4 t. [Letters: in 4 vols.] Moscow – Leningrad, GIHL Publ., 1930, vol. 2, pp. 484-485. (In Russ.)

3. Dostoevskii F.M. *Besy*. 1872 [Demons. 1872] *Polka* [The Shelf]. URL: https://polka.academy/articles/525?fbclid=IwAR18dk67NI40hVDwWwqIMg2aI9FXzAEnwBJcFLyeIC4jsMw1mMOfFF-2Co8 (access date: 20.05. 2019). (In Russ.)

4. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch: v 30 t.* [Complete works: in 3o vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. Vol. 10. 519 p. (In Russ.)

5. Evnin F.I. Roman "Besy' [Demons]. *Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo*: [Sb. statei] [F.M. Dostoevsky's works: collection of articles]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1959, pp. 215-264. (In Russ.)

6. Lur'e F.M. *Nechaev: Sozidatel' razrusheniia* [Nechayev: the creator of destruction]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2001. Life of Outstanding People. Is. 802. 434 p. (In Russ.)

7. Pirumova N.M. Bakunin ili S. Nechaev? [Bakunin or Nechayev?]. *M.A. Bakunin: pro et contra, antologiia*. 2-e izd., ispr. [M.A. Bakunin: pro et contra, an anthology. 2nd edition, corrected], ed., comm.. and prefaced by P. I. Talerov. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKhGA Publ., 2015, pp. 571-588. (In Russ.)

8. *Pravitel'stvennyi vestnik* [Governmental Gerald], 1871, 9/21 July, No 162. (In Russ.)

9. *Revoliutsionnyi radikalizm v Rossii: vek deviatnadtsatyi. Dokumental'naia publikatsiia* [Revolutionary radicalism in Russia: 19th century. Documentary publication], ed. by E.L. Rudnitskaya. Moscow, Arkheograficheskii tsentr Publ., 1997. 576 p.

10. Spasovich V.D. *Sochineniia: v 10 t.* [Works: in 10 vols.]. St. Petersburg, Knizhnyi magazin br. Rymovich Publ., 1893. Vol. 5. 358 p. (In Russ.)

11. Uspenskaia A.I. Vospominaniia shestidesiatnitsy [Memoirs of a woman of the sixties]. *Byloe*, 1922, No 18, pp. 19-45. (In Russ.)

12. Shilov A.A. Katekhizis revoliutsionera (k istorii "nechaevskogo' dela) [Catechism of a Revolutionary: to the history of Nechayev case]. *Bor'ba klassov*, 1924, No 1/2, pp. 262-272. (In Russ.)

УДК 13.71
ББК 79.3
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-179-185

Николай Богданов

«Я должен видеть теми же глазами...» Фронтовое письмо внука Ф.М. Достоевского (Из фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля)

Nickolay Bogdanov

"I Must See with the Same Eyes..." A Letter from the Front by F.M. Dostoevsky's Grandson (From Collections of the V.I. Dal State Museum of the History of Russian Literature)

Об авторе: Николай Николаевич Богданов, психиатр, психолог и культуролог, Москва.
E-mail: bognick@mail.ru, bonn62@yandex.ru

Аннотация: Публикуемое письмо отражает черты биографии и личности младшего внука писателя, не терявшего связи с литературной жизнью даже в условиях военного времени. Позже он станет одним из самых деятельных исследователей и пропагандистов творчества своего деда – признанного классика мировой литературы.

Ключевые слова: Достоевский, биография, творческое наследие, семейное окружение.

Для цитирования: *Богданов Н.Н.* «Я должен видеть теми же глазами...» Фронтовое письмо внука Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-179-185

About the author: Nickolay N. Bogdanov, psychiatrist, psychologist and culture researcher (Moscow).
E-mail: bognick@mail.ru, bonn62@yandex.ru

Abstract: The letter being published here reflects some biographical and personal features of the youngest Dostoevsky's grandson who didn't lose touch with the literary life even during wartime. Later he would become one of the most

active researchers and promoters of his grandfather's work as a true classic of world literature.

Key words: Dostoevsky, biography, artistic heritage, family surroundings.

For citation: Bogdanov N.N. "I Must See with the Same Eyes..." A Letter from the Front by F.M. Dostoevsky's Grandson (From Collections of the V.I. Dal State Museum of the History of Russian Literature). *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3 (7), pp.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-179-185

В обширном эпистолярном наследии Андрея Фёдоровича Достоевского (1908-1968) – далеко ещё не опубликованном во всей должной полноте и, уж тем более, с должной полнотой не осмысленном – письма с фронта занимают особое место. Правда, известно их совсем не много; значительная часть не разыскана, некоторые, в том числе и фронтовые письма к жене, в настоящее время утрачены[1]. Публикуемое ниже адресовано Нине Захаровне Метельской (1893-1956) – в 1930-е гг. сотруднице, а с 1940 по 1955 гг. заведующей Московским музеем Ф.М. Достоевского, преемнице на этом посту его организатора и первого директора Веры Степановны Нечаевой (1893-1979). О контактах Андрея Фёдоровича с Музеем на Божедомке в довоенное время известно мало. По всей видимости, впервые он побывал здесь в апреле 1935 г., о чём свидетельствуют две фотографии, запечатлевшие внука писателя в «жёлтой гостиной» казённой квартиры его прадеда – лекаря Мариинской больницы Михаила Андреевича Достоевского. Первая – групповой снимок, где, кроме А.Ф. Достоевского, присутствуют Н.З. Метельская и В.С. Дороватовская-Любимова[2]. Пояснительная запись на второй, сохранившейся в домашнем архиве Ф.Ф. Бережкова, сделанная его рукой, как раз и позволяет установить дату[3]. Вероятнее всего,

1 Свидетельство московского журналиста А.Б. Борина, у которого хранились эти письма после ухода внука писателя из семьи.

2 Известны два оттиска, один из которых – в собрании Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, второй – в фондах Петербургского музея-квартиры Ф.М. Достоевского.

3 Фотографии опубликованы: [Богданов, 2014, с. 218.]

и сам визит состоялся по инициативе и при посредничестве этого человека – большого друга семьи Достоевских, много сделавшего и в память ярчайшего из её представителей. Недаром В.С. Нечаева в дарственной надписи на экземпляре вышедшего в 1934 г. путеводителя по Музею Ф.М. Достоевского, именовала Ф.Ф. Бережкова его «почетным сотрудником»[4]. Так и он станет подписывать свои письма к ней[5].

Фёдор Фёдорович Бережков (1888-1943) – философ, филолог и психолог, один из лучших знатоков биографии и творчества Ф.М. Достоевского, человек сложной, даже трагической судьбы[6]. В 1921 г. его вынудят покинуть Московский университет, подготовленный им ещё до Октябрьской революции курс «Введение в изучение Достоевского (философские и психологические проблемы творчества)» так и не будет прочитан. Единственная печатная работа – «Достоевский на западе (1916-1928)», до сих пор не потерявшая своего значения – опубликована Ф.Ф. Бережковым в 1928 г. в Трудах Государственной академии художественных наук [Бережков, 1928]. В феврале 1942 г. он выступит на Божедомке с докладом по случаю 61-й годовщины со дня смерти писателя. Увы, меньше чем через год этого незаурядного, но практически не реализовавшегося исследователя не станет. «Что нашли для Музея от Фёдора Фёдоровича?» – интересуется А.Ф. Достоевский в публикуемом ниже письме. Вопрос звучит интригующе. Ведь ещё в 1934 г. Ф.Ф. Бережков обращался к В.С. Нечаевой по поводу одного из имеющихся у неё экспонатов: «А я забыл: книга, мной переданная, теперь у Вас, в музее?» [Богданов, Бережков, 2012, с. 342]. Речь идёт о церковной метрической книге с записью о рождении и крещении Ф.М. Достоевского. Так, может быть, этот вклад был не единственным?

«Война – совсем не фейерверк, а просто трудная работа...» – писал в декабре 1942 г. Михаил Кульчицкий. (По странной иронии судьбы он покинет этот мир в один день с Ф.Ф. Бережковым.) «Сейчас [нам] значительно трудней, т.к. сидим в болоте, – как бы вторит поэту А.Ф. Достоевский. – Грязь, вода, отсутствие не только дорог, но даже тропинок. <...> Я по-прежнему уж два месяца на оперативн[ой] работе при штабе дивизии. Это рискованно, утомительно и крайне

[4] Книга с автографом сохранилась в семейном архиве Бережковых.

[5] Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф.792. Карт. 16. Ед. хр. 2. Л. 3.

[6] Подробнее о Ф.Ф. Бережкове см.: [Богданов, Бережков, 2012, с. 339-346.]

беспорядочно, т.к. вспышки деятельности [возникают] в зависимости от обстановки»[7]. Тем выразительнее факт: все фронтовые годы внуку писателя доставало сил думать о будущем Божедомки. «У меня есть несколько планов-предположений, косвенно и прямо связанных с Музеем», – делится он с Н.З. Метельской. К сожалению, сказать определённо, что имелось в виду, сейчас уже вряд ли возможно. Однако перед нами несомненная родовая черта Достоевских – борцовские качества. Не будь её – имели бы мы такого писателя, как Ф.М. Достоевский?

Упоминание в письме литературоведа Ореста Вениаминовича Цехновицера (1899-1941) свидетельствует о вовлеченности А.Ф. Достоевского в литературную жизнь Ленинграда. Стоит подчеркнуть: об этой стороне его деятельности – инженера-конструктора автомобильной и тракторной промышленности, технаря «до мозга костей» – вообще ничего не известно. Во второй половине 1930-х гг. О.В. Цехновицер заведовал отделом рукописей Института русской литературы, позже был его учёным секретарём, перед самой войной преподавал в Ленинградском университете. Его перу принадлежит несколько литературоведческих работ, в том числе и диссертация «Путь Ф.М. Достоевского», оставшаяся незащищённой. Судя по всему, именно её судьбой и интересуется внук писателя. Летом 1941 г. Орест Владимирович, действительно, уйдёт политруком на флот и погибнет 28 августа того же года, участвуя в эвакуации военных кораблей из Таллинна. В 1942 г. по инициативе Вс. Вишневского его посмертно наградят орденом Красного Знамени.

Письмо А.Ф. Достоевского к Н.З. Метельской хранится в фондах Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля (Ф. 81. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 1). Фрагмент из него дважды публиковался нами ранее с некоторыми разночтениями [Богданов, 2009, с. 226; Богданов, 2011, с. 219-220]. Но что ж поделать, если Андрей Фёдорович «утомлял своим почерком» не только адресатов, но и последующих публикаторов и комментаторов его писем?

[7] Письмо к Ф.Ф. Бережкову. 3 мая 1942 г. Архив Бережковых.

13.2. [19]44 [г.]

Многоуважаемая Нина Захаровна!

Получил Ваше письмо в канун своего дня рождения[8], сердечно благодарю Вас за внимание и память. Год назад я был в это время в Москве, но, проведя 10 дней на заводах, был настолько лишён свободного времени, что нигде и ни у кого не побывал (за искл[ючением] Бережковых, когда и узнал о смерти Фёдора Фёдоровича[9]). О Музее у меня были сведения, что он куда-то эвакуирован (в Сибирь) и все сотрудники выбыли с ним же[10]. Сообщённые теперь Вами сведения для меня и радостны и неожиданны; частенько думалось о Музее, ка[к] Вы знаете, что ранее, в мирное время с Музеем я связывался лишь эпизодически, а теперь, став солдатом, никакой реальной связи конечно не имею. И это очень жаль!

Конечно, Ваше письмо мне очень интересно и теперь возник целый ряд вопросов, на которые надеюсь получить ответы от Вас. Вот они:

Очевидно, в ближайшее время будет освобождена от фашистских захватчиков Старая Русса[11], намечает ли Литерат[урный] Музей какой-либо выезд туда, для того чтобы определить судьбу дома Достоевского, и как немцы отнеслись к мемориальным местам, связанным с именем столь известного для них писателя?[12]

Предполагается ли официальное открытие Музея по весне, т.е. я хочу сказать, что будет ли оно соответственно отмечено в официально-торжественном порядке?

С Ник[олаем] Павл[овичем] Анциферовым[13] мне, несомненно, очень желательно было бы свидеться, но прежде того, прошу сообщить мне подробнее о нём, начиная с его соц[иально]-демографических данных, коснуться его работ по Достоевскому прежде и дать сведения о его работе сейчас. Я его лично совсем забыл, либо

8 Внук писателя родился 10 февраля 1908 г., то есть в 27-ую годовщину со дня смерти Фёдора Михайловича.

9 Ф.Ф. Бережков скончался 19 января 1943 г. от затяжного воспаления лёгких.

10 3 мая 1942 г. А.Ф. Достоевский писал Ф.Ф. Бережкову: «Любимова выехала вместе с Музеем? – Если так, то прошу Вас ещё раз означить его адрес. Тот, что Вы прислали, я случайно уничтожил. Хотел бы с ним связаться (и как имя и отчество Любимовой?)». Письмо хранится в архиве Бережковых.

11 Город был освобождён 18 февраля 1944 г.

12 Мемориальный дом Ф.М. Достоевского чудом сохранился.

13 Анциферов Николай Павлович (1889-1958) – культуролог, основоположник литературного краеведения.

совсем не знаю[14]. Жена[15] обратила внимание на его статью в газете «Литература и искусство» (от 29.1) «Священная Земля» и тоже запрашивает меня о нём?

Какова судьба работ Цехновицера? С ним я прощался 14.6.[19]41 [г.] и примерно в ноябре [19]41 г. узнал о его гибели. Кстати же имеете ли Вы сведения о его гибели? Тогда он мечтал идти в подводный флот в качестве политработника, кажется, его в[оинское] звание было – полковой комиссар. Позднее узнал о разграблении квартиры-имущества Ореста Вениаминовича.

Где и что Любимова[16], Вера Степановна [Нечаева], Волоцкой[17], что нашли для Музея от Фёдора Фёдоровича (кстати, каково положение его семьи, т.к. от [его вдовы] Ольги Ксенофонтовны или [сына] Лёни[18] я не получил ответа на своё последнее письмо[19])?

Кажется, я засыпал Вас вопросами, на которые буду обязательно ждать ответа. У меня есть несколько планов-предположений, косвенно и прямо связанных с Музеем. Но об этом в след[ующем] письме[20] – я и так утомил Вас своим почерком.

Жена и дочь[21] здоровы. Я, возможно, скоро переменю свой адрес, а пока прошу писать по старому адресу, что на конверте.

Всего, всего доброго, ещё раз благодарю за внимание и память.

Уважающий Вас, А. Достоевский.

[Приписка на полях]. Ваше указание о фотографии выполню специальным снимком. Теперь же, чтобы Вы имели более вещественный привет с фронта, вкладываю этот обрезочек от фото.

14 Сведений о личном общении этих людей в предвоенный период не имеется.

15 Достоевская (в дев. Куршакова) Татьяна Владимировна (1909-1993) – библиограф, большую часть жизни проработала в Государственной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

16 Дороватовская-Любимова Вера Сергеевна (1888-1955) – писатель, литературовед; в 1930-е гг. – сотрудник московского музея Ф.М. Достоевского.

17 Волоцкой Михаил Васильевич (1893-1944) – антрополог, генетик; автор капитального труда «Хроника рода Достоевского» (1933). Известны два письма А.Ф. Достоевского к М.В. Волоцкому середины 1930-х гг.

18 Бережков Леонид Фёдорович (1925-2015) – в будущем врач-педиатр, доктор медицинских наук.

19 В архиве Бережковых это письмо отсутствует.

20 Такое письмо неизвестно.

21 Достоевская (по мужу Высогорец) Татьяна Андреевна (1937-2003) – в будущем инженер-технолог радиопромышленности.

Список литературы

1. Бережков, 1928 – *Бережков Ф.Ф.* Достоевский на Западе (1916-1928) // Достоевский. Сборник статей. М.: Изд-во ГАХН, 1928. С. 277-326.

2. Богданов, Бережков, 2012 – *Богданов Н.Н., Бережков Л.Ф.* Из истории московского музея Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. Вып. 28. С. 339-346.

3. Богданов, 2011 – *Богданов Н.Н.* «Лица необщим выраженьем...» Родственное окружение Ф.М. Достоевского. М.: Старая Басманная, 2011. 354 с.

4. Богданов, 2014 – *Богданов Н.Н.* «Лица необщим выраженьем...» Родственное окружение Ф.М. Достоевского. 2-е изд. М.: Новый хронограф, 2014. 468 с.

5. Богданов, 2009 – *Богданов Н.Н.* Материалы к родословию Достоевских // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений 2008 года. Великий Новгород, 2009. С. 226.

References

1. Berezhkov F.F. Dostoevskij na Zapade (1916-1928) [Dostoevsky at the West (1916-1928)]. *Dostoevsky. Sbornik statei* [Dostoevsky. Collection of artciles]. Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp. 277-326. (In Russ.)

2. Bogdanov N.N., Berezhkov L.F. Iz istorii moskovskogo museja Dostoevskogo [From the history of Moscow Dostoevsky Museum]. *Dostoevskii i mirovaia kultura,* vol. 28, 2012, pp. 339-346. (In Russ.)

3. Bogdanov N.N. “*Litsa neobshim vyrazhejem...*” *Rodstvennoe okruzhenie Dostoevskogo* [“Uncommon countenance...” Dostoevsky’s family environment]. Moscow, Staraya Basmannaya Publ., 2011. 354 p. (In Russ.)

4. Bogdanov N.N. *“Litsa neobshim vyrazhejem...” Rodstvennoe okruzhenie Dostoevskogo* [“Uncommon countenance...” Dostoevsky’s family environment], 2nd ed. Moscow, Novyj hronograf Publ., 2014. 468 p. (In Russ.)

5. Bogdanov N.N. Matherialy k rodoslowiju Dostoevskich [Materials to Dostoevsky’s Genealogy]. *Dostoevskii i sovremennost’* [Dostoevsky and the modern age]. Materials of the XXIII International Readings in Staraya Russa. Veliky Novgorod, 2009, p. 226. (In Russ.)

УДК 82-2+070.447
ББК 85.334+76.0
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-186-209

Павел Фокин,
Илья Борецкий

Первая постановка романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на сцене парижского театра «Одеон» в оценке русских корреспондентов (По материалам собрания А.Г. Достоевской)*

Pavel Fokin,
Ilya Boretsky

The First Production of F.M. Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* on the Stage of the Parisian Théâtre de l'Odéon in the Assessment of Russian Correspondents (Based on the materials of the collection of A.G. Dostoevskaya)

Об авторах: Павел Евгеньевич Фокин, кандидат филологических наук, заведующий отделом «Музей-квартира Ф.М. Достоевского» Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, Москва.
E-mail: pfokin@mail.ru
Борецкий Илья Олегович, хранитель предметов рукописного фонда Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля, Москва.
E-mail: iron3208bkmz@gmail.com

Аннотация: В статье представлены отчёты петербургских газет «Новости и Биржевая газета», «Гражданин», «Новое время», «Русские ведомости» о пре-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Неизвестные и малоизвестные источники биографии Ф. М. Достоевского в собрании Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля», № 18-012-90018.

мьере спектакля «Преступление и наказание» в парижском театре «Одеон» 15-16 сентября 1888 года. Спектакль сыграл свою роль в развитии эстетики «нового театра» во Франции и стал первой в истории театральной интерпретацией романа Ф.М. Достоевского. В статье анализируется реакция российских рецензентов на спектакль и их оценка пьесы французских драматургов П. Жинисти и Ю. Ле Ру, осуществивших инсценировку романа. По материалам газетных публикаций осуществлена общая реконструкция спектакля.

Ключевые слова: Достоевский, Поль Жинисти, Юг Ле Ру, Поль Муне, «Преступление и наказание», театр «Одеон», русская периодика XIX века, коллекция А.Г. Достоевской.

Для цитирования: *Фокин П.Е., Борецкий И.О.* Первая постановка романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на сцене парижского театра «Одеон» в оценке русских корреспондентов (По материалам собрания А.Г. Достоевской) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 186-209.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-186-209

About the authors: Pavel E. Fokin, Candidate of Philological Sciences, Head of the Department “Memorial flat of F.M. Dostoevsky” at V.I. Dal State Museum of the History of Russian Literature (Moscow).

E-mail: pfokin@mail.ru

Ilya O. Boretsky, the curator of handwritten objects of V.I. Dal State Museum of the History of Russian Literature (Moscow).

E-mail: iron3208bkmz@gmail.com

Abstract: The article presents the reports of the St. Petersburg newspapers *Novosti i Birzevaya Gazeta*, *Grazhdanin*, *Novoe vremia*, *Russkie vedomosti* about the premiere of the play *Crime and Punishment* in the Parisian Théâtre de l'Odéon on 15th and 16th September 1888. The performance played a role in the development of the aesthetics of the “new theater” in France and became the first theatrical interpretation of F.M. Dostoevsky’s novel in the history. The article analyzes the reaction of the Russian reviewers to the performance and the evaluation of the play by French playwrights P. Ginisty and J. Le Roux that carried out the dramatization of the novel. Using the materials of newspaper publications, the general reconstruction of the play is carried out.

Key words: Dostoevsky, Paul Ginisty, Hugues Le Roux, Paul Mounet, *Crime and Punishment*, Théâtre de l'Odéon, Russian periodicals of the 19th century, collection of A.G. Dostoevsky.

For citation: Fokin P.E., Boretsky I.O. The First Production of F.M. Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment* on the Stage of the Parisian Théâtre de l’Odéon in the Assessment of Russian Correspondents (Based on the materials of the collection of A.G. Dostoevskaya). *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 186-209.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-186-209

Открытие театрального сезона в парижском театре «Одеон» в сентябре 1888 года ознаменовалось двумя премьерами. На сцене зрители увидели инсценировку романа «Преступление и наказание» модного русского писателя Фёдора Достоевского, а в зале – новый плафон, расписанный Жаном Луи Лораном. И хотя великолепие живописи не могло не вызывать восхищения публики, всё же главное внимание было приковано к спектаклю, тем более, что главную роль играл харизматичный Поль Муне (Paul Mounet, 1847-1922), в скором времени – звезда «Комедии франсез» и первых игровых кинофильмов.

Инсценировку осуществили два молодых литератора – 33-летний Поль Жинисти (Paul Ginisty, 1855-1932) и 27-летний Юг Ле Ру (Hugues Le Roux, 1860-1925). Постановкой руководил директор театра Поль Порель (Paul Porel, 1843-1917). Рекомендовали пьесу к постановке авторитетный театральный критик «Journal des Débats» Жюль Леметр (Jules Lemaître, 1853-1914) и Альфонс Доде (Alphonse Daudet, 1840-1897), литературным секретарём которого был Ле Ру. В 1899 году театр «Жимназ Драматик» представит на своей сцене пьесу А. Доде «Борьба за существование», написанную, по признанию самого А. Доде, под влиянием романа Достоевского. Участие в судьбе пьесы Жинисти и Леру и её постановка на сцене «Одеона», очевидно, также способствовали возникновению драматического замысла А. Доде.

Пьеса Жинисти и Ле Ру стала первым опытом переложения великого романа Достоевского в драматическую форму. Не только во Франции, но и вообще. Как отмечал в обзоре «Достоевский на французской сцене» Н.Л. Сухачёв, «французская переделка на два года опередила немецкую 1890 г. на сцене “Лессинг-театра” в Лейпциге (“Раскольников”; ставилась также в Берлине и в 1896 г. в Гамбурге), на шесть лет итальянскую на сцене Джербино в Турине и на десять лет – русскую постановку в театре Литературно-Художественного общества в Петербурге <...>» [Сухачёв, 1973, с. 744].

Спектакль вызвал большой интерес у современников. Историк театра Л. И. Гительман, касаясь этого сюжета в книге «Русская классика на французской сцене», называет имена писавших о спектакле театральных критиков Жюля Леметра, Франсиска Сарсе, Эдуарда Ноэля, Эдмона Стулли, Феликса Фенона, Шарля Бернстайна; Н.Л. Сухачёв упоминает также Гюстава Кана. Л.И. Гительман объясняет такой отклик на спектакль тем, что он «появился в пору, переломную для развития сценического искусства Франции» [Гительман, 1978, с. 55]:

> Прошлая театральная зима до предела накалила страсти. Свободный театр, только что созданный Андре Антуаном, привлёк к себе всеобщее внимание.
>
> Критик Гектор Пессар заявил в январе 1889 года, что Свободный театр Андре Антуана «сформулировал принцип нового искусства», игнорировать который отныне невозможно. Нельзя, например, подчёркивал Пессар, интерпретировать теперь пьесу в соответствии лишь с её эстетическими особенностями. Необходимо подходить к ней прежде всего с критериями жизненной правды [Гительман, 1978, с. 54].

Но если французскую критику в первую очередь интересовали вопросы развития национального театрального искусства, то у русских зрителей спектакля в «Одеоне» (а их было немало – по свидетельству рецензента «Гражданина», «во всех углах слышалась русская речь» [Горяйнов, 1888]) был свой интерес.

Русская пресса с пристрастием отнеслась к парижской премьере. Пространными рецензиями, местами переходившими в репортаж, откликнулись «Гражданин», «Новое время», «Русские ведомости», «Новости и Биржевая газета». И хотя они учтены во всех библиографиях, начиная с «Библиографического указателя», составленного А.Г. Достоевской [Достоевская, 1906, с. 142-144], и завершая монументальным трудом С.В. Белова [Белов, 2011, с. 403], по какой-то причине они не были востребованы исследователями этой темы: ни Н.Л. Сухачёвым, ни Л.И. Гительманом, ни С.К. Бушуевой, автором главы «Достоевский на зарубежной сцене» в коллективной монографии «Достоевский и театр» (Л.: Искусство, 1983). В то же время их обстоятельность и детальность позволяют достаточно полно представить и сам спектакль, и реакцию на него русских критиков.

В рукописном отделе фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля в составе коллекции А.Г. Достоевской (РОФ ГЛМ. Ф. 81. Оп. 2. Д. 56) в виде газетных вырезок, вклеенных в общую тетрадь, представлены все вышеназванные публикации, а также некоторые другие, сопутствующие теме материалы. Из них видно, что спектакль по роману «Преступление и наказание» в театре «Одеон» стал важным событием для русской публики. Ведущие петербургские газеты не просто отметили его в хронике культурной жизни, а посвятили ему пространные статьи, содержащие подробное описание и тщательный разбор спектакля. Так, например, статья в «Русских ведомостях» занимает два «подвала» на развороте – почти 600 строк!

Скромнее, но тоже достаточно объёмны и другие публикации – от 150 до 200 строк.

Более того, спектакль этот ждали в России. Ещё 12 (24) марта 1888 года в корреспонденции И. Яковлева (псевдоним Исаака Яковлевича Павловского) из Парижа сообщалось:

> «Одеон» собирается ставить в начале будущей осени «Преступление и наказание» гг. Гюга Леру и Поля Жинисти, драму в семи картинах, извлеченную из романа Достоевского. Канва романа сохранена авторами почти целиком. Гг. Леру и Жинисти старались избежать банальных приемов драматических закройщиков и сделали нечто в роде французских переделок Шекспира: т.е. ряд картин без так называемых «трюков». Смелость их попытки интересна, между прочим, в том отношении, что Раскольников и Соня сохранили типичные особенности героев Достоевского. Так, напр., Соня при всей своей поэтичности остается проституткой; в качестве таковой она фигурирует в шестой картине, которая отличается очень большой смелостью. Раскольников во второй картине убивает ростовщицу, затем представлена целиком, как в романе, сцена допроса, возвращение Раскольникова на место преступления и, наконец, под влиянием Сони Раскольников решается и выдает себя правосудию <...> Любители русской литературы с нетерпением ожидают представления этой новинки [Яковлев, 1888].

И. Яковлев, очевидно, был лично знаком с авторами и имел возможность ознакомиться с содержанием пьесы до её постановки. Судя по некоторым разночтениям, возникающим при сопоставлении этого анонса и последующих описаний спектакля, в ходе работы над ним пьеса подверглась некоторой переработке, хотя в целом и сохранила первоначальную структуру. Так, сцены допроса, «целиком, как в романе», в спектакле нет. Да и его «канва» сохранена весьма своеобразно.

Спустя пару недель после известия И. Яковлева, 25 марта (6 апреля) 1888 года, в новостной хронике «Нового времени» появилась информация о том, что авторы инсценировки получили от русского посланника в Париже барона Моренгейма разрешение посвятить ему свою пьесу. Таким образом, будущий спектакль приобретал не только культурную, но и политико-дипломатическую значимость.

Наконец, наступил долгожданный день премьеры. Л.Н. Сухачёв и, вслед за ним, Л.И. Гительман указывают дату 15 сентября, однако, русская пресса («Новое время», «Новости и Биржевая газета») называет

дату 16 сентября. Впрочем, спектакль шёл два дня подряд, и, возможно, выражение «первое представление» в отчёте «Новостей и Биржевой газеты» подразумевает не буквально первый спектакль, а вообще – премьеру, и тогда обе даты верны.

Мнения русских критиков разделились. Восторженную оценку дал обозреватель «Новостей и Биржевой газеты» С. Р–ский (раскрыть псевдоним не удалось):

> Весь интерес спектакля сосредоточивался на том, как справились молодые французские драматурги <...> с своей трудной задачей и сохранила ли их пьеса хотя некоторую долю высоких и мрачных красот романа? Я положительно утверждаю, что насколько это было возможно, драматурги достигли этой цели и что пьеса их интересна, в высшей степени драматична, обладает настоящей литературной ценностью, а главное – воспроизводит существенные черты замысла Достоевского рельефно, живо и верно, подчиняясь, однако, особым условиям сценической сжатости и перспективы, о которой автор романа, конечно, и не думал, создавая свой подробный и грандиозный психический этюд. Разумеется, тот удивительный, детальный, логично развивающийся анализ душевных состояний Раскольникова, который занимает у Достоевского сотни страниц, полных психической наблюдательности и проникновения в тайны нашей внутренней жизни – все это, разумеется, исчезло и должно было исчезнуть; но, повторяю, синтез произведения сохранился и в драматической переделке личность Раскольникова, мотивы его преступления, а затем и постепенного возрождения, остаются ясными и понятными, а это – главное и в этом заключалась трудность переделки гг. Леру и Жинисти. Кроме двух, трех деталей, они ничего не прибавили и ничего не изменили в основных данных и в отношениях главных действующих лиц, и за это им следует сказать большое спасибо. В отношении драматической фактуры, пьеса положительно замечательна и обличает в авторах переделки настоящий темперамент театральных писателей. <...>
>
> В общем полный успех произведения двух даровитых литераторов, выкроивших из гениального психического этюда драму – оригинальную, потрясающую, превосходно задуманную, затрагивающую самые существенные этические и социальные вопросы, не имеющую ничего общего с большинством шаблонных пьес, идущих в парижских театрах; драму, которая – если и не будет иметь большого денежного успеха, – имела успех литературный и делает честь таланту и пониманию гг. Леру

и Жинисти, не умаляя нисколько репутации шедевра Достоевского. Драма поставлена деятельным и талантливым директором Одеона – наиболее предприимчивым и артистически чутким из парижских импресарио – весьма старательно и удачно: нет особенных неверностей или анахронизмом; декорации новые и удачные. Исполнение очень талантливое: лучше всех г. Мунэ; он, повторю, превосходен от начала до конца, а в некоторых местах просто удивителен: мимика, грим, костюм, походка – все подходит к образу Раскольникова, который выработался в воображении всех; все обдумано с интуицией настоящего художника, а развитие ideé fixe героя передано артистом с потрясающей трагической силой; это несомненно лучшая роль этого талантливого актера. Менее удачной вышло исполнение роли Сони, очень уж приличной и сентиментальной; остальные все не портили ансамбля, а некоторые, напр. г-жа Кромье имела большой и заслуженный успех [Р-ский, 1888].

Более сдержанно, но в целом вполне одобрительно писал о спектакле в «Гражданине» (11 сентября 1888 года) М. Горяйнов:

Вообще дирекция не пожалела расходов на постановку пьесы: и декорации, и костюмы, и аксессуары – верны действительности.

Про саму драму нужно сказать, что авторы ее значительно удалились от романа Достоевского. Впрочем того требовали сценические условия. Лучше всех разработана в драме личность Раскольникова, и г. Поль Мунэ (Paul Mounet), игравший эту роль, чрезвычайно верно передал этот тип преступника-филантропа со всеми его терзаниями и борьбой. Фигура сыщика вышла весьма бледной в драме гг. Hugues le Roux и Paul Ginisty. Она весьма далека от того типа сыщика-философа, которого представил нам Достоевский в своем романе. Более удачными вышли фигуры Мармеладова и закладчицы.

Сыграна пьеса была очень дружно, как обыкновенно играют артисты этого 2-го французского театра (первым считается Comédie Française) [Горяйнов, 1888].

Явно симпатизировавший затее Жинисти и Ле Ру И. Яковлев, в итоге, похоже, был несколько разочарован. Но высказывая свои замечания и претензии, он всё-таки старается придерживаться доброжелательного тона:

И Жинисти и Леру – оба искренние и восторженные почитатели русской литературы. <...> Они прочитали «Преступление и наказание»

в переводе г. Дерели (самого добросовестного переводчика), и книга произвела на них такое сильное впечатление, что им захотелось во что бы то ни стало популяризировать её путем сцены. Я подчеркиваю это обстоятельство, чтобы устранить мысль о возможности с их стороны малейшего желания спекулировать именем Достоевского. Нет, гг. Жинисти и Леру хотели просто заставить большую публику восторгаться творением нашего писателя. Но кто же не понимает, что Достоевский на сцене – вещь бесконечно трудная, почти невозможная, если пожелать оставить то, что составляет мозг костей его произведений. Как передать своеобразность этого нервного стиля, гениальный анализ сложных, тонких и запутанных психологических состояний его измученных и больных героев! В романах Достоевского *постепенность* развития страстей важнее самих страстей; чтобы произвести то впечатление, какое он производит, Достоевский должен был исписывать целые стопы бумаги, недаром же он самый длинный из наших писателей. Без длинноты, т.е. без самых микроскопических объяснений, он был бы непонятен. На сцене такой анализ не возможен. Жинисти и Леру поняли это, и потому их переделка не есть собственно драма, а ряд картин, большею частью целиком взятых из романа и только кое-где переделанных. При этом французские авторы, с французской точки зрения, обнаружили много смелости. Пьяный и жалкий Мармеладов, как и в романе, остался все-таки отцом, живущим на счет разврата своей дочери. Несколько лет тому назад публика освистала бы эту сцену 1-го акта и пьеса не была бы доиграна до конца. Теперь эта сцена проходит безо всякого труда. Проходят и возмутительные рассуждения Раскольникова, и сцена с содержательницей публичного дома, и Соня, «делающая тротуар», – все решительно проходит, не вызывая протестов. Это много говорит в пользу ловкости и уменья распоряжаться материалом гг. Жинисти и Леру. Надо, впрочем, и то сказать: не уверенные в том, что публика пропустит все это, не бунтуясь, авторы и дирекция прибегли к довольно остроумной уловке, – они не выпускают публику из зала до тех пор, пока Раскольников не начинает каяться. Полтора часа подряд нет антрактов. И ничего сидят... В этой пьесе семь картин, почти семь актов. Действие начинается в трактире на Сенной. Трактир, впрочем, довольно фантастический, и с точки зрения mise en scene никуда не годится. <...> Кроме красных рубашек ничего русского нет; мужики, напр., одеты в какие-то удивительные полушубки, без рукавов. Все сидят в шапках, даже чиновник в присутственном месте. Иконы, похожие на что угодно, кроме икон, висят над входной дверью; полицейские солдаты одеты во французские формы и т. д. Все это, впрочем, не очень важно [Яковлев, 1888].

Отмечая удачную игру Монбара в роли Мармеладова, которая, по его свидетельству, производит сильное впечатление в эпизоде исповеди, рецензент откровенно разочарован трактовой образа Раскольникова: «Что касается Раскольникова (Поль Мунэ), то он имеет вид сумасшедшего, чем он в сущности не был. Но это законное следствие того, что авторы лишили его широких планов об общественной пользе. Коль скоро человек не задается большими целями и не простой негодяй, – очевидно, что он сумасшедший» [Яковлев, 1888].

Не удовлетворила И. Яковлева трактовка образа Сони, как и вся история её отношений с Раскольниковым.

> Еще раньше мы видели его несколько раз вместе с Соней. Что его влекло к ней? По мнению гг. Жинисти и Леру, его влекло уважение к несчастной, не остановившейся перед самопожертвованием, чтобы придти на помощь своей семье. Это уважение переходит у Раскольникова в любовь. В романе это так. Вся внутренняя красота кроткой души Сони, её высокое миросозерцание и набожность оставлены авторами в стороне. Остается простая, любящая свою семью девушка и только. К ней-то, движимый любовью, приходит Раскольникове, чтобы разделить свою тайну и облегчить свою душу. Но, курьезное дело, Раскольников прежде объясняется ей в любви, призывает её «к свету», душит в своих объятиях. И только когда бедная девушка всецело отдается своему чувству, растроганная и возвысившись в собственных глазах, только тогда Раскольников раскрывает ей свою тайну. Это пахнет расчетом. Вот почему его раскаяние (последняя картина) и самообличение не производят впечатления. Он знает, что Соня последует за ним на каторгу, «будет спать у дверей его тюрьмы», будет любить его всей силой своей преданной души. И Соня, уговаривая его пойти сознаться в своем преступлении, приводит как главный довод, что таким путем он приобретет душевный мир, а она все сделает, чтобы облегчить его участь [Яковлев, 1888].

Завершая рецензию, И. Яковлев признаёт: «Как видите, переделанный для сцены роман Достоевского теряет много из своего психологического интереса, делается более материальным и terre-a-terre. Многие места в пьесе непонятны для тех, кто не читал романа» [Яковлев, 1888]. Но закончить таким выводом свой отзыв о спектакле, который он в течение нескольких месяцев информационно поддерживал, И. Яковлев всё же не хочет и потому в финале пишет примирительно-одобрительную фразу:

«Тем не менее, пьеса как пьеса написана умело и умно и смотрится с интересом» [Яковлев, 1888].

Но самым радикальным противником спектакля и пьесы оказался рецензент «Русских ведомостей» К.В. Аркадакский (псевдоним «Д–чъ»; 1849-1930), который категорически не принял предложенную французскими театральными деятелями интерпретацию романа Достоевского. Его пространный отчёт начинается со скептических размышлений о возможности переделки романа в драматическую форму в принципе и «Преступления и наказания» в частности, тем более иностранными и малоопытными драматургами:

> Чтобы взяться за такую работу даже человеку, близко знакомому с той средой, к которой принадлежит Раскольников, и обладающему очень значительным талантом и большой опытностью в драматическом искусстве – и то нужна большая доза храбрости и самоуверенности. Малейшее непонимание, малейшая недомолвка, упущение в обрисовке характера Раскольникова, в развитии того душевного процесса, который довел его сначала до преступления, а потом до раскаяния, – и драма «Преступление и Наказание» потеряет всю свою оригинальность, весь свой интерес и сведется на избитую банальную «Историю одного преступления», которая уже столько раз трепалась на французской сцене и которую в пяти картинах постоянно можно видеть в музее восковых фигур Гревэна. А между тем за переделку «Преступления и Наказания» взялись Поль-де-Жинисти и Гюг Леру – люди несомненно очень способные, много уже писавшие, но не создавшие пока еще ничего особенно выдающегося даже в области романа, знакомые с русской жизнью и русскими нравами по всем признакам очень мало и взявшиеся при этом с целью испробовать на знаменитом произведении Достоевского свои силы на поприще драматическом! [Д-чъ, 1888]

В.К. Аркадакский прямо обвиняет авторов инсценировки в том, что они не поняли характера Раскольникова, упростили его психологический строй, сведя всё к страданиям убийцы после преступления, превратив сложную историю душевной борьбы в банальный полицейский детектив. Не принял критики и актёрского решения роли:

> Поль Мунэ, с своей стороны, взявши на себя чрезвычайно трудную роль Раскольникова, тоже не сумел уловить той тонкой черты, которая отделяла его героя от сумасшествия: в первых двух действиях он пред-

> ставил его прямо-таки маньяком в последней степени развития болезни, по французской привычке, особенно упирая, для вящего эффекта, на те именно места, которые, так сказать, подчеркивали его сумасшествие, и придавая его изможденной, несчастной фигуре зловещий характер человека, замышляющего ужасное злодейство [Д-чъ, 1888].

Не понравились русскому рецензенту и то, как представлены были на сцене «Одеона» образы Порфирия Петровича и Сони Мармеладовой:

> <...> этот психолог – судебный следователь, который тоже находит особое наслаждение в своих экспериментах над Раскольниковым, и тот в драме Леру и Жинисти до того искалечен, до такой степени потерял свою оригинальность, что французы принимают его за простого, вульгарного сыщика, и притом сыщика такого несообразительного, что он при вторичном свидании с Раскольниковым в квартире последнего (чего в романе нет) позволил ему провести себя самым элементарным способом. О маленькой, тщедушной, загнанной, смотрящей на всех снизу вверх, но доброй, любящей, простенькой фигурке бедной Сони Мармеладовой нечего и говорить, – ее на сцене представили хотя и мягкой, но рассудительной и во всяком случае очень солидной особой [Д-чъ, 1888].

Итоговая оценка рецензента предельно категорична:

> Нечего и говорить, что такая переделка не удовлетворила, да и не могла удовлетворить решительно никого. Масса публики, не читавшая романа, находит драму через чур скучной и убийственно-мрачной. Она решительно не понимает задуманной Достоевским сложной и крайне интересной душевной драмы, принимает Раскольникова за самого вульгарного убийцу и часто хохочет в таких местах, где скорее следовало бы плакать. Та часть образованной публики, которая успела прочитать роман, находит переделку крайне слабой, сделанной вполне неопытными и неловкими руками. Наконец, мы, русские, присутствовавшие на первых двух представлениях, с болью в сердце смотрели, как исковеркали, обезобразили одно из самых лучших произведений нашей литературы [Д-чъ, 1888].

Все публикации, посвящённые спектаклю, достаточно подробно описывают ход действия, мизансцены, декорации, костюмы. Любопыт-

но, что самое пространное описание представлено в статье К.В. Аркадакского, так решительно отвергшего инсценировку Жинисти и Ле Ру. Ироническое, на грани сарказма, оно, тем не менее, изобилует деталями и подробностями, дающими достаточно полную картину происходившего на сцене. Если суммировать все представленные в русской печати отклики на спектакль, можно создать его целостную реконструкцию.

Пьеса Жинисти и Ле Ру состоит из семи актов, каждый из которых представляет собой законченную драматическую картину. Все они объединены фигурой Раскольникова. Кроме него, из героев романа Достоевского в пьесе действуют старуха-процентщица, Мармеладов, Соня, Катерина Ивановна, Дуня, Разумихин, Порфирий Петрович, Миколка. Нет ни Лизаветы, ни Свидригайлова, ни Лужина, не говоря уже о многочисленных второстепенных фигурах тип служанки Настасьи, Амалии Людвиговны, Лебезятникова и пр.

В первом акте даётся своеобразная идейно-психологическая экспозиция. В нём участвуют все основные герои пьесы, кроме Дуни и Миколки. Соня и Катерина Ивановна присутствуют в ней заочно, как и в романе, в рассказе Мармеладова. В последующих картинах персонажи будут появляться не в ансамбле, а в качестве партнёров Раскольникова, актуализируя ту или иную сюжетную линию (Раскольников – Порфирий; Раскольников – Соня). Такая композиция пьесы позволяет удерживать целостность действия, несмотря на разнохарактерность отдельных эпизодов.

События пьесы разворачиваются на широком фоне, что придаёт ей масштабность и приближает к исходному романному хронотопу. Надо отдать должное авторам инсценировки. Поменяв довольно смело мизансцены и некоторые сюжетные линии, они уловили художественную значимость петербургских обстоятельств и постарались представить их с максимальной полнотой: один за другим сменяются интерьеры кабака, лестницы в доходном доме, коморки Раскольникова, полицейского участка, квартиры Мармеладовых, комнаты Сони. Финальная сцена выносится в город, на берег Невы. Тема большого города, искажающего судьбы и души людей, звучит вполне по-достоевски.

Как уже говорилось, действие пьесы лишь опирается на сюжет романа Достоевского, но представляет собой совершенно самостоятельное в фабульном плане произведение. Конечно, это очевидным образом связано с теми идейными изменениями, которые внесли в замысел Достоевского Жинисти и Ле Ру, прочитавшие философский роман в ключе социально-бытового конфликта, сведя интеллектуальную драму Раскольникова

к психологическому этюду. В то же время нельзя отказать французским авторам в эстетической чуткости. Внося в ход событий свои изменения, порой весьма радикальные, в целом они остаются в пределах созданного Достоевским художественного мира.

Обратимся к отчётам русских газет. При естественных повторах, в каждом из отчётов есть свои наблюдения и замечания.

Картина первая

«*Новости и Биржевая газета*»: «1-я картина: трактир; первое столкновение Раскольникова с Аленой, экспозиция пьесы, краткая и живая» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «Первая картина изображает кабак на Сенной площади. Между прочими посетителями здесь находятся: отставной титулярный советник Мармеладов, выгнанный со службы за пьянство, и сыщик Porphire. Входит Раскольников, бледный и задумчивый. Не обращая ни на кого внимания, он идет на авансцену и предается вслух размышлениям на тему: что сколько достойных людей страдают, не имея необходимого, а другие блаженствуют, живя на счёт этих несчастных. Сыщик Porphire выражает желание познакомиться с Раскольниковым: он недавно прочел его статью, в которой Раскольников решал вопрос о борьбе за существование и высказался за право сильного. Сыщик спрашивает Раскольникова, решился ли бы он приложить свою теорию на практике, и Родион Романович отвечает утвердительно. На сцену является закладчица Алена, которая приходит в кабак за водкой. Раскольников вынимает свои серебряные часы и спрашивает, сколько она ему даст за них. – А сколько ты хочешь? – Три рубля. Вот полтора рубля. Часы старые, больше не могу дать. Раскольников соглашается и спрашивает закладчицу, бывает ли она по вечерам дома. На её утвердительный ответ он говорит, что придет к ней на днях вечерком и принесет в заклад вещи поценнее часов» [Горяйнов, 1888].

«*Новое время*»: «Действие начинается в трактире, где мы знакомимся с Мармеладовым, Порфирием Петровичем, Разумихиным, Сонечкой, Аленой Петровной, с Раскольниковым и с его теорией права на убийства. Заметьте, *права на убийство* вообще, а не права на убийство с возвышенными целями. А между тем этот парадокс-то и кружил, главным образом, голову Раскольникова, который мечтает об общественной пользе и мечтает подражать Наполеону и ему подобным великим людям. В этой картине рассказ Мармеладова о падении Сони производит

очень сильное впечатление. Мармеладова играет Монбар превосходно. Но, странное дело, трагичность этого типа совершенно ускользает от публики. Его принимают за комика и смеются!» [Яковлев, 1888]

«*Русские ведомости*»: «Действие открывается в трактире на Сенной. Обстановка большого, выстроенного из цельных брусьев, закоптелого трактира – нищенская. Направо в углу, у самой двери небольшая стойка с нарисованным над ней пузатым самоваром из красной меди, налево – изразцовая печь; в задней стене два невысоких, но широких окна, состоящих из маленьких квадратиков. У стены несколько столов с деревянными скамейками, за которыми сидят люди в каких-то странных, интернациональных костюмах, – кто в полушубке без рукавов, кто в надвинутой на глаза шляпе с широкими полями. Тут же заседают Мармеладов в засаленном, куценьком пальтишке и Порфирий в шубе на волчьем меху, цилиндре и лайковых перчатках. Последний пьет чай, наливая его из какого-то убогого чайника и молча слушая рассказ пьяненького Мармеладова, повествующего о своем горьком житье – бытье и своей несчастной Соне, которая содержит целую семью и дает ему на водку денег. Затем является Разумихин с каким-то товарищем и в разговоре с Мармеладовым упоминает о своем приятеле Раскольникове. Сыщик Порфирий (в драме он играет роль простого сыщика) навостряет уши и спрашивает, не тот ли это Раскольников, который напечатал в *Еженедельной Речи* статью о праве на убийство, выражая желание с ним познакомиться. В эту минуту дверь отворяется и является Раскольников. Высокий, худощавый, с изможденным, но суровым лицом, с сильно запущенными волосами и небольшой клинообразной бородкой, в стареньком, легеньком пальто, он входит медленно, заплетающимся шагом. Вместо того, чтобы присесть к какому-нибудь столу, он, не обращая ни на кого и ни на что внимания, проходит прямо на авансцену и, как поглощенный своей идеей маньяк, начинает рассуждать сам с собой. Вы ждете монолога, который объяснил бы вам его душевное состояние; но вместо того Поль Мунэ медленно, с продолжительными остановками, во время которых он продолжает сосредоточенно думать, произносит всего несколько фраз, дающих отдаленный намек на то, что творится в его душе. Казалось бы, появление такого чудака в трактире должно было обратить на него общее внимание; но присутствовашие заметили его появление только тогда, когда Разумихин указал на него Порфирию и сам подошел к нему с известием, что он нашел для него прекрасный урок у какого-то генерала. Раскольников, вместо того, чтобы обрадоваться такому приятному известию, к общему изумлению, грубо отказывается не только от урока и от всяких услуг

своего приятеля, но и от самого знакомства с ним. Не читавшая романа публика поражена; она совершенно не понимает, что это за чудовище перед ней: "сумасшедший, очевидно", – вертится в её голове. Разумихин с товарищем уходят, а вместо них является Соня – высокая, статная, молодая особа в бархатной малиновой шапочке и черном суконном пальто, из-под которого виднеется малиновое же бархатное платье. Заметивши отца, она подходит к нему и хочет увести его домой, но кончает тем, что оставляет его пьянствовать и отдает ему все имевшиеся у нее деньги. Между тем у Раскольникова с Порфирием завязывается разговор по поводу его статьи, – разговор, во время которого сыщик, как и подобает сыщику, подбирается к интересующему его больше всего вопросу: "Да сами-то вы совершите подобное убийство? Хватит ли вас на это?" Раскольников хотя и отвечает, что его на это не хватит, но сыщик отходит, явно убежденный, что "этого человека терять из виду не следует". Потом в трактир является закладчица Алена – высокая, моложавая еще старуха в накинутом на плечи коротеньком пальтишке, и принимается торговаться из-за шкалика водки. Заметивши ее, Раскольников долго и пристально всматривается в нее, потом тихим, каким-то крадущимся шагом подходит к ней и, тут же в трактире заложивши ей свои часы, спрашивает у ней, всегда ли она вечером бывает дома. Ее недоверчивое: "да зачем вам это?" повергает его в такое смущение, заставляет его сделать такое движение раскаяния в своем бестактном вопросе (в романе все это гораздо проще и естественнее), что у присутствующих не должно бы остаться ни малейшего сомнения в том, что этот сумасшедший замышляет что-то очень недоброе относительно закладчицы» [Д-чъ, 1888].

Картина вторая

«*Новости и Биржевая газета*»: «2-я картина: лестница в доме ростовщицы; убийство происходит за кулисами, зритель видит только Раскольникова, входящего в квартиру своей жертвы; вся эта картина в высшей степени трагична, потрясающая, превосходно задумана и поставлена и имела наибольший успех, отчасти также благодаря прекрасной игре г. Мунэ, который в роли Раскольникова возвысился до создания удивительно цельного и правдивого типа» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «2-я картина представляет лестницу в доме, где живет закладчица. Маляры красят соседнюю квартиру и, уходя, оставляют свои инструменты на площадке лестницы. Входит Раскольников, размышляя о том, что убить богатую и скупую закладчицу и ее деньгами

осчастливить всех нуждающихся будет только справедливо. Он замечает топор, оставленный малярами, и говорит, что сама судьба наталкивает его на убийство. Он бежит к закладчице и убивает ее» [Горяйнов, 1888].

«*Новое время*»: «Второй акт представляет лестницу на квартире ростовщицы, и слушается с огромным интересом; он написаны чрезвычайно умно и ловко. Самого убийства не видно, но зритель присутствует почти при всех фазисах его. Акт кончается очень эффектно – раскрытием убийства и быстрым бегством Раскольникова» [Яковлев, 1888].

«*Русские ведомости*»: «Вторая картина происходит на площадке лестницы старого серого дома, в котором живет закладчица – Алена. Работавшие в соседней пустой квартире маляры только что ушли, бросивши на площадке свои инструменты и в том числе небольшой топор. Снизу по лестнице крадущимися шагами, тихо, как тень, поднимается на площадку Раскольников. Он в необычайной тревоге и постоянно озирается по сторонам, прислушиваясь к каждому шороху, но в то же время не замечая хорошенько, что у него под ногами. Наткнувшись нечаянно на оставленные малярами инструменты, он замечает топор, поспешно схватывает его и в немой, мимической сцене начинает зловеще примериваться, как он раскроит “старушонке” голову. Поупражнявшись таким образом и спрятавши топор за спину, он тем же крадущимся широким шагом, с развевающимися полами своего пальто, поднимается на половину следующей лестницы и, после довольно продолжительных переговоров с закладчицей, входит к ней в квартиру. Затем на площадке появляется Разумихин с товарищами. Они тоже несут что-то к закладчице, но, после продолжительных комических обращений к ней (немало позабавивших публику, которую очевидно нисколько не успели заинтересовать той драмой, которая должна в эту минуту разыгрываться за дверью), не дождавшись от нее ответа, в тревоге бегут за дворником. Лишь только они ушли, как из двери, растрепанный, в каком-то ужасе, выскакивает Раскольников и, дико озираясь по сторонам и прислушиваясь к тому, что делается внизу, быстро спускается по лестнице, но, заслышавши внизу шаги Разумихина и дворника, прячется в пустую квартиру и, давши им пройти, поспешно сбегает вниз» [Д-чъ, 1888].

Картина третья

«*Новости и Биржевая газета*»: «3-я картина: у Раскольникова; угрызения совести начинаются; его призывают в полицию» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «Действие 3-й картины происходит в комнате Раскольникова. Сестра Раскольникова и молодой человек, его товарищ по университету ожидают Родиона Романовича с тревогой, так как он уже два дня не являлся на свою квартиру. Входит Раскольников, исхудалый, бледный как мертвец, весь в грязи с пятнами крови на платье и белье. Сестра замечает кровь и спрашивает, не ранен ли он. Раскольников пугается, лихорадочной рукой смывает кровь с платья и обрезывает манжеты на рубашке. Входит сыщик, который следит за ним, подозревая его в убийстве закладчицы, и подает ему приказ явиться в полицию. Раскольников теряется, думая, что преступление его раскрыто. Но тревога его напрасна. Его приглашают в полицию по жалобе на него квартирной хозяйки, которой он должен за несколько месяцев. Раскольников уходит с сыщиком и через минуту возвращается, поручая сестре бросить в Неву бумажник ограбленной им закладчицы и скрыть таким образом следы преступления» [Горяйнов, 1888].

«*Новое время*»: «Третий акт происходит на квартире Раскольникова. К нему приехала сестра, вызванная в Петербург письмом Разумихина, влюбленного в нее. Раскольников в течение двух дней не являлся домой. В то время как Дуня беспокоится о брате, разговаривая с Разумихиным, выслушивает его объяснения в любви и позволяет себя поцеловать, «как сестру», в комнату влетает Раскольников. Он отталкивает сестру, оскорбляет её, ядовито острит над нею и Разумихиным; затем, прочитавши письмо матери, плачет, меняет свое обращение с Дуней на нежное и ласковое. Вдруг ему приносят повестку из полиции. Мгновенно его начинает бить лихорадка, он волнуется, бегает по комнате. Час наказания наступил, – говорит он, – я не думал, что он будет так скоро. Его волнение переходит в ужас, когда сестра открывает на его платье следы крови. В это время входит Порфирий Петрович. Он, читавший его статью о праве на убийство, познакомившийся с ним в трактире, где бросил ему вызов убить Алену Ивановну, – уверен, что убийца – Раскольников. Он пришел как будто просто навестить Раскольникова и предложить ему свои дрожки, чтобы съездить в часть. Все это довольно заинтересовывает зрителя, предвидящего борьбу между Порфирием Петровичем и убийцей» [Яковлев, 1888].

«*Русские ведомости*»: «Вернувшись в свою убогую комнатку (в 3-й картине), он находит в ней свою сестру Дуню и встречает ее и явившегося потом в качестве старого знакомого Дуни Разумихина очень холодно и недоверчиво. Он весь поглощен сокрытием следов своего

преступления, не отвечает на вопросы или отвечает на них крайне грубо, раздражительно и в то же время обрезывает рукав на своей рубахе, на котором оказалась кровь, стирает кровяные капли с сапога, прячет за обои бумажник закладчицы. Повестка о вызове его в участок и особенно появление Порфирия, явившегося к нему в качестве сметливого сыщика "предложить ему довести его до участка", куда он направляется, повергают его в сильнейшую тревогу. Он уверен, что его преступление открыто и что Порфирий явился арестовать его. С другой стороны у Порфирия, при виде такого перепуга Раскольникова в связи с возникшими еще в трактире относительно его подозрениями и совершенным накануне преступлением, не должно бы оставаться ни малейшего сомнения, что убийца закладчицы Алены – в его руках; но он по-видимому нисколько не думает об этом и преспокойно позволяет Раскольникову одному поспешно вернуться с лестницы к себе в комнату и чуть не у него под носом передать Дуне бумажник закладчицы, с просьбой, не раскрывая его, сейчас же бросить в Неву» [Д-чъ, 1888].

Картина четвертая

«*Новости и Биржевая газета*»: «4-я картина: в полиции; допрос Раскольникова; сошедший с ума рабочий выдает себя за убийцу; Раскольников спасен, но его нравственная, внутренняя борьба становится ещё ужаснее; вся картина интересна, разнообразна, эффектна и чрезвычайно удалась авторам» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «4-я картина представляет полицейский участок. Сначала является на допрос содержательница публичного дома, у которой произошел скандал. Давая показание, актриса, игравшая роль этой женщины, очень верно подражала крику поросенка, уверяя, что человек, производивший скандал, кричал таким образом. Это немного развеселило публику, находившуюся все время под тяжелым впечатлением развертывавшейся перед нею мрачной драмы. Надо сознаться, что пьеса гг. Hugues le Roux и Paul Ginisty вообще страдает недостатком комического элемента. По поводу убийства закладчицы допрашивается Соня, дочь Мармеладова, которая последняя перед совершением преступления была у Алены, и маляр, топором которого убийство было совершено. Несчастный маляр, потеряв рассудок, принимает вину в совершении преступления на себя. Он говорит, что если убийство было совершено его топором, то значит он убил закладчицу. Раскольников отделывается страхом» [Горяйнов, 1888].

«*Новое время*»: «Четвертая картина происходит в части. Она заставляет много смеяться, потому что очень карикатурна. Когда Порфирий Петрович, заставивший Раскольникова присутствовать при допросе свидетелей по убийству Алены, убеждается вполне в виновности его, происходит неожиданный coup de theatre: штукатур Митька вбегает и сознается, что убийца – он. Это недостаточно объяснено и потому невероятно» [Яковлев, 1888].

«*Русские ведомости*»: «В участок он является в сопровождении продолжавшего присматриваться к нему Порфирия в таком встревоженном виде, что с трудом может написать под диктовку письмоводителя обязательство об уплате квартирной хозяйке своего долга к известному сроку. Убедившись, что его пригласили в участок по совершенно другому делу и что полиция еще не знает об его преступлении, он только начал было успокаиваться, когда сначала разговор в участке о совершенном накануне убийстве, а потом и показание Сони о своем последнем посещении к закладчице в самый день убийства, до того расстроили его, что с ним сделалось дурно. Этот припадок вместе с его общим расстроенным видом заставил и околоточного навострить уши и наброситься на него с расспросами – что с ним, где он был вчера вечером, а Порфирия – завязать с ним разговор о совершенном накануне преступлении, – разговор, в котором, судя по всему, Раскольников наверное выдал бы себя, если бы сознание ворвавшегося в контору Николки, топором которого Раскольников убил старуху, не спасло его на этот раз от верной гибели. Приведенный в восторг этим сознанием, околоточный (которого присутствующие на сцене называли для пущей важности Excellence) весело поблагодарил своих подчиненных “за оказанное ему в таком важном обстоятельстве энергическое содействие”, а разочарованный Порфирий почему-то печально почесал себе затылок и извинился перед Раскольниковым в возникших было против него подозрениях, не скрывая все-таки надежды убедиться в самом скором времени, что его подозрения вовсе уж не так неосновательны, как можно бы подумать на основании сознания Николки, которому он очевидно не верит» [Д-чъ, 1888].

Картина пятая

«Новости и Биржевая Газета»: «5-я картина: квартира Алёны, в которой теперь встречаем Мармеладова с семейством; Раскольников, как и все преступники, возвращается к месту преступления, влекомый каким-то инстинктом; галлюцинация, припадок горячки, обморок –

впечатление производить неожиданное появление агента Порфирия, хорошо задуманное» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «5-я картина изображает квартиру убитой закладчицы, в которой поселился Мармеладов с семьей. Здесь происходит тяжелая сцена: жена Мармеладова бьет его, а тот, стоя на коленях, кается, называя себя свиньей. Входит Раскольников, влекомый неотразимым стремлением всех преступников видеть место, где совершено было ими преступление. Он произносит прекрасный монолог, живо воспроизводя в своей памяти всю картину убийства; является неизменный сыщик, который, видя душевное состояние Раскольникова, ещё более укрепляется в своем подозрении, что убийство старухи было совершено им» [Горяйнов, 1888].

«*Новое время*»: «Пятая картина происходит на квартире Алены, куда теперь переехал Мармеладов. Раскольников, мучимый желанием посмотреть на место, где он совершил преступление, приходит туда вместе с Дуней. В то время как он находится здесь, преследуемый образом своей жертвы, является Порфирий Петрович с Митькой. Он убежден, что Митька невинен и привел его, чтобы убедиться, что он и расположения квартиры не знает. Единственная улика против него – его топор, которым совершено убийство, найденный в квартире убитой. Этот топор был взят на лестнице Раскольниковым. Акт кончается так: – Что вы думаете о Митьке? Спрашивает Порфирий Петрович. – А вы? В свою очередь спрашивает Раскольников. – Он будет повешен, но он невинен... Тогда-то в Раскольникове просыпается угрызение совести» [Яковлев, 1888].

«*Русские ведомости*»: «В пятой картине мы присутствуем при тяжелой семейной сцене переселившихся в квартиру убитой закладчицы Мармеладовых. Катерина Ивановна с плачем бьет своего пьяного хнычущего мужа, бьет плачущих детей и жалуется на свое беспросветное житье-бытье. Весь этот вой и плач прерывается появлением Раскольникова, явившегося в сопровождении Дуни взглянуть на место преступления (по драме с Мармеладовым она знакомится только здесь), причем он уже ведет себя прямо как помешанный: негодует вслух, что старые обои заменили новыми, пробует, как звенит звонок (то же самое он проделывает и в романе, но там у него есть по крайней мере благовидный предлог – осмотр пустой квартиры). Мармеладова при этой странной сцене так-таки и принимает его за человека рехнувшегося, да и Дуня послушно следует за ним, как за больным ребенком. Только что он собрался было уходить, как раздавшийся над его головой резкий звонок подействовал на него, как удар молота по голове. Он так и присел на попавшемся

ему стуле, охвативши руками голову и замерши с исказившимся от внутренней боли лицом на одном месте. Звонил Порфирий, пришедший в сопровождении связанного Николки проверить его показания на месте (по французскому обычаю). Из сбивчивых, подчас совершенно бессмысленных показаний Николки он ясно видит, что тот клевещет на себя в припадке помешательства, и совершенно неожиданное для него присутствие в этой квартире Раскольникова и рассказ Мармеладовой об его странном поведении заставили его вполне убедиться, что убийца закладчицы – Раскольников. Поэтому, отправивши Николку с конвойными, он подсаживается к последнему и напрямик уже советует ему придти самому с повинной: «так-то оно для вас куда лучше будет, а ведь от каторги вам все равно не отвертеться» [Д-чъ, 1888].

Шестая картина

«*Новости и Биржевая газета*»: «6-я картина – у Сони: исповедь Раскольникова, по моему, менее всего удававшаяся авторам, так как отношения убийцы к Соне мало выяснены, и удивительный у Достоевского разговор его с несчастной проституткой здесь кажется книжным и натянутым; Соня убеждает Раскольникова в необходимости искупить преступление» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «Действие 6-й картины происходит в комнате Сони. Несчастная дочь Мармеладова, чтобы поддержать пьяницу-отца, пошла в разврат, но она не обладает наглостью, необходимой для этого ремесла, и потому терпит нужду. Является Раскольников. Происходит нежная сцена признания в любви. Раскольников становится на колени перед Соней и говорит, что он преклоняется не перед ней, но перед страданиями человеческими, которых она служит олицетворением. Затем он признается ей в убийстве закладчицы.

Соня не отвертывается от него, убеждает его признаться в своем преступлении и говорит, что пойдет за ним в Сибирь» [Горяйнов, 1888].

«*Русские ведомости*»: «В следующей сцене мы находим Раскольникова в квартире Сони, одетой даже и у себя дома в малиновое бархатное платье. Он сначала мучает ее своими жестокими расспросами и предсказаниями о том, что ведь и с ее Полечкой то же будет, что случилось с ней, потом объясняется ей в любви, встречает полнейшую взаимность с ее стороны и, заручившись ее обещанием никогда и ни в каком случае не оставлять его, сознается ей в убийстве и соглашается последовать совету своей возлюбленной – пойти и принести повинную» [Д-чъ, 1888].

Седьмая картина

«*Новости и Биржевая газета*»: «7-я картина: Раскольников выдает себя, Соня идет за ним в ссылку; наказание и возрождение начинаются для него – опять грандиозная в своей простоте, мистической убежденности и нравственной красоте сцена, вполне искупающая некоторую недосказанность предыдущей картины» [Р-ский, 1888].

«*Гражданин*»: «<...> В 7-й картине, изображающей берег Невы, делает признание перед сестрой и сыщиком и указывает место, где он схоронил сокровища ограбленной им закладчицы. Декорация этой картины очень удачна» [Горяйнов, 1888].

«*Русские ведомости*»: «Свою повинную он приносит под сводами какого-то высокого каменного моста на берегу Невы, где он назначил свидание Порфирию, Дуне и Разумихину и куда является сам в сопровождении Сони. Выдавши свою тайну и считая свою жизнь совершенно разбитой, он хочет броситься в Неву; но Соня удерживает его и убеждает жить для нее и для своего внутреннего обновления» [Д-чъ, 1888].

Конечно, ни Жинисти, ни Ле Ру не знали скептического отношения Ф.М. Достоевского к инсценировкам своих романов, высказанном им в письме к В.Д. Оболенской от 20 января 1872 года, как не знали и сформулированного в нём эстетического кредо: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» [Достоевский, 1972-1990, т. 29, кн. 1, с. 225], в то же время они как будто услышали подсказку писателя: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?..» [Достоевский, 1972-1990, т. 29, кн. 1, с. 225]

Очевидно, что они не могли осуществить адекватную роману инсценировку, так как принадлежали к иной культуре и, вообще, знакомы были с первоисточником по переводу. Трудно и нам, по газетным отчётам, справедливо оценить их усилия. Но всё же представляется, что опыт театра «Одеон» был скорее положительным, чем отрицательным. Да, упор был сделан на психологизм, ушла из пьесы философская проблематика, практически отсутствует метафизическая составля-

ющая (её, впрочем, тогда мало кто ощущал и в России). Но зато, как представляется, французские драматурги уловили важную особенность поэтики Достоевского – интеллектуализацию повседневности, создание экзистенциальных контрапунктов, обнажение духовных коллизий. Они почувствовали и многоголосие романа Достоевского, и важность его хронотопа, и сгущение действия – характерную для Достоевского «конклавность» сцен.

Быть может, именно это обусловило такую заинтересованную, хотя и неоднозначную оценку спектакля русскими зрителями – корреспондентами петербургских газет. В любом случае, их отчёты о парижском спектакле недвусмысленно говорили о назревшей необходимости обратиться к роману Достоевского деятелям русского театра и найти для него адекватную его проблематике и эстетике сценическую форму.

Список литературы

1. Белов, 2011– *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844-2004. СПб.: Российская национальная библиотека, 2011. 756 с.

2. Бушуева, 1983 – *Бушуева С.К.* Достоевский на зарубежной сцене // Достоевский и театр. Сб. статей. Л.: Искусство, 1983. С. 463-492.

3. Гительман, 1978 – *Гительман Л.И.* Русская классика на французской сцене. М.: Искусство, 1978. 175 с.

4. Горяйнов, 1888 – *Горяйнов М.* Преступление и наказание. Достоевский на сцене Одеона // Гражданин. 1888. № 253. 11 сентября[1].

5. Достоевская, 1906 – *Достоевская А.Г.* Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф.М. Достоевского, собранные в «Музее памяти Ф.М. Достоевского» в Московском историческом музее имени императора Александра III. 1846-1903. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1906. 392 с.

7. Достоевский 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

8. Д-чъ, 1888 – *Д–чъ.* «Преступление и наказание» на парижской сцене // Русские ведомости. 1888. № 252. 13 сентября[2].

9. Р-ский, 1888 – *Р–ский. С.* Первое представление «Преступления и наказания» в Париже // Новости и Биржевая газета. 1888. № 252. 12 сентября[3].

10. Сухачев, 1973 – *Сухачёв Н.Л.* Достоевский на французской сцене // Литературное наследство. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. Т. 86. С. 741-759.

[1] ОРФ ГМИРЛИ (ГЛМ). Ф. 81. Оп. 2. Ед. хр. 56. Л. 54.

[2] ОРФ ГМИРЛИ (ГЛМ). Ф. 81. Оп. 2. Ед. хр. 56. Л. 53.

[3] ОРФ ГМИРЛИ (ГЛМ). Ф. 81. Оп. 2. Ед. хр. 56. Л. 52.

11. Яковлев, 1888 – *Яковлев И.* «Преступление и наказание» на сцене парижского «Одеона» // Новое время. 1888. № 4501. 9 (21) сентября[4].

12. Яковлев, 1888 – *Яковлев И.* Россия и Франция // Новое время. 1888. № 4323. 12 (24) марта[5].

References

1. Belov S.V. *F.M. Dostoevskij. Ukazatel' proizvedenij F.M. Dostoevskogo i literatury o nem na russkom jazyke, 1844-2004* [F.M. Dostoevsky. Index of F.M. Dostoevsky's works and literature on him in Russian]. St. Petersburg, Rossijskaja nacional'naja biblioteka Publ., 2001. 756 p. (In Russ.)

2. Buchueva S.K. Dostoevskij na zarubezhnoj scene [Dostoevsky on the foreign stage]. *Dostoevskij i teatr* [Dostoevsky and theatre]. Collection of articles. Leningrad, Iskusstvo Publ.,1983, pp. 463-492. (In Russ.)

3. Goriajnov M. Prestuplenie i nakazanie na scene Odeona [*Crime and Punishment* on the stage of *Odeon*]. *Grazhdanin*, 1888, No 253, 11 September. (In Russ.)

4. Gitel'man L.I. *Russkaja klassika na francuzskoj scene* [Russian classics on the French stage]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 175 p. (In Russ.)

5. Dostoevskaja A. G. *Bibliograficeskij ukazatel' socinenij i proizvedenij iskusstv, otnosjachihsja k zhizni i dejatel'nosti F.M. Dostoevskogo, sobrannyh v Muzee pamjati F.M. Dostoevskogo v Moskovskom istoriceskom muzee imeni imperatora Aleksandra III. 1846-1903* [Bibliographical index of the writings and works of art related to F.M. Dostoevske's life and work, collected in the Memorial museum of F.M. Dostoevsky in the Moscow Historical Museum n.a. Alexander III. 1846-1903]. St. Petersburg, Tip. P.F. Panteleeva Publ., 1906.392 p. (In Russ.)

7. Dostoevskij F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30-ti tomah* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

8. D-ch. "Prestuplenie i Nakazanie na parizhskoj scene [*Crime and Punishment* on the Parisian stage]. *Russkie vedomosti*, 1888, No 252, 13 September. (In Russ.)

9. S. R–skij. Pervoe predstavlenie "Prestuplenija I nakazanija v Parizhe [The first performance of *Crime and Punishment* in Paris]. *Novosti i Birzhevaja gazeta,* 1888, No 252, 12 September (In Russ.)

10. Suhaciov N.L. Dostoevskij na francuzskoj scene [Dostoevsky on the French stage]. *Litersturnoe nasledstvo. F.M. Dostoevskij. Novye materialy i issledovanija* [Literary heritage. F.M. Dostoevsky. New materials and researches], Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 86, pp. 741-759.(In Russ.)

11. Jakovlev I. «Prestuplenie i Nakazanie» na scene parizhskogo «Odeona» [*Crime and Punishment* on the stage of the Parisian Odeon]. *Novoe vremia*, 1888, No 4501, 9 (21) September. (In Russ.)

12. Jakovlev I. Rossija i Francija [Russia and France]. *Novoe vremia,* 1888, No 4323, 12 (24) March. (In Russ.)

[4] ОРФ ГМИРЛИ (ГЛМ). Ф. 81. Оп. 2. Ед. хр. 56. Л. 47.

[5] ОРФ ГМИРЛИ (ГЛМ). Ф. 81. Оп. 2. Ед. хр. 56. Л. 42.

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-210-226

Катерина Корбелла

Романо Гуардини, читатель Данте и Достоевского*

Caterina Corbella

Romano Guardini, Reader of Dante and Dostoevsky

Об авторе: Катерина Корбелла, преподаватель филологического факультета ПСТГУ, Москва.
E-mail: cate.corbella@gmail.com

Аннотация: Цель данной статьи – описание принципов работы католического богослова Романо Гуардини с художественным текстом на примере его работ о творчестве Данте и Достоевского. Статья разделена на три части. В первой из них определяются те общие опоры, на которых Гуардини, Данте и Достоевский основывают понимание о мире и человеке, и особенно о том, что значит познавать мир и человека в пространстве христианской вести. Таким образом, читателю дается не только контекст размышлений самого Гуардини, но также показываются причины внутреннего родства Гуардини с данными авторами. Вторая часть представляет собой рассказ о опыте преподавания Гуардини на кафедре католического мировоззрения в Берлинском университете, и о его размышлениях о нем, поскольку именно эта работа стала некой «кузницей» его метода с художественными текстами. Последняя часть непосредственно посвящена книгам Гуардини о Данте и о Достоевском: в ней через конкретные примеры выделяются принципы работы с текстом, рассмотрены в свете вышесказанного.

Ключевые слова: Гуардини, Данте и богословие, Достоевский и богословие, богословие и литература, взгляд, католическое мировоззрение.

Для цитирования: *Корбелла К*. Романо Гуардини, читатель Данте и Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 210-226.
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-210-226

---

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект № 18-012-90023 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90023.

About the author: Caterina Corbella, Master of Philology, teacher at the Philological Faculty of STOU (Moscow).

E-mail: cate.corbella@gmail.com

Abstract: Aim of this paper is to detect the principles that guided the Catholic theologist Romano Guardini when working with literature, using as an example his works on Dante and Dostoevsky. The paper is divided into three parts. The first part identifies some key moments that Guardini shares with Dostoevsky and Dante about man and the world, most notably about the process of understanding. The reader is thus given not only the context of Guardini's though, but also a suggestion about the reason of the closeness he felt with those authors. The second part of the paper is dedicated to Guardini's experience as professor of Catholic *Weltanschauung* in Berlin, as the course he held there became a sort of breeding ground where his method of reading literature was born. The last part of the paper focuses on Guardini's essays about Dante and Dostoevsky, and through concrete examples discloses the guidelines of his works under the light of the previous parts.

Key words: Guardini, Dante and Theology, Dostoevsky and Theology, Theology and Literature, view, Catholic Weltanschauung.

For citation: Corbella C. Romano Guardini, Reader of Dante and Dostoevsky. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 210-226.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-210-226

Вопрос о работе Романо Гуардини с художественным текстом – это прежде всего вопрос о взгляде. Тема особенно дорога Гуардини, который говорил:

> Я хотел бы помочь другим видеть новыми глазами <...> Я хотел бы не доказывать, а помогать видеть по-новому. Представьте себе темную комнату, где висит картина. Через химический анализ можно показать утонченность красок, а через исторические документы доказать, что она является работой великолепного мастера в деле красок. Однако можно просто открыть окно напротив, и вот – свет входит, и краски сияют. Доказательства уже не нужны. Видно[1] [Gerl-Falkovitz, 1988, с. 17].

В этом примере уже присутствуют, в сжатом виде, основные моменты, на которые будем обращать внимание в статье: процесс

[1] Здесь и далее, где не указано иначе, перевод мой на основе упомянутых итальянских изданий.

познания, в котором «научный» метод не единственный, и даже не наиболее предпочитаемый; также присутствует некая реальность, чье существование не во власти познающего субъекта, и к которой обращено его внимание (висящая картина). Перед этим познающим субъектом стоит личная задача познания (*я* смотрю, *я* вижу); однако настоящее познание возможно лишь благодаря чему-то внешнему (свет), которое усовершенствует способности познающего органа (глаза) таким образом, чтобы он мог не только видеть реальность, которая перед ними (картина и краски), но также оценить ее (краски – дело великолепного мастера). Также важно заметить, что знание как видение происходит в одном мгновении.

Гуардини, Данте и Достоевский: учители взгляда

Поэтому в своей книге о Данте Гуардини подчеркивает исключительную роль художника:

> Художник <...> обладает врожденной предрасположенностью видеть, слышать, постигать; он видит более ясно и целостно. Он вылепливает увиденные вещи роскошно многообразными и одновременно ясно определенными. Он выделяет их из обычного течения жизни и представляет их в их собственных границах. <...> Смотрящий сможет потом войти в пространство произведения и пережить то, что недоступно и непосильно ему самому [Guardini, 1967 (2008), с. 249].

Вопрос познания как вопрос видения тесно соединяет Гуардини с Данте и Достоевским. О важности взгляда, который позволял бы по-настоящему видеть, и также о роли художника как глаза человечества, Достоевский пишет в «Дневнике писателя»:

> Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей глаз и кто в силах?* Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще

пока для человека фантастическое [Достоевский, 1972-1990, т. 23, с. 144-145].

Цитату я привела хотя и не полностью, но в обширном виде, с оговоркой Достоевского о невозможности исчерпания «всего явления», которое есть видение «концов и начал». На то, что те «концы и начала», про которые здесь идет речь, являются отсылкой ко Христу, говорившему о себе в Откровении: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8), указала Т.А. Касаткина [Касаткина, 2018, с. 31][2]. Отметим кстати также похожие понятия «течения жизни» у Гуардини и «насущного видимо-текущего» у Достоевского. И в том и в другом случае, художник – это тот, кто способен внутри видимо-текущего «приметить факт» и придать ему ясность формы («представляет [увиденные вещи] **в их собственных границах**»).

История «Комедии» Данте – это история приобретения взгляда, который способен по-настоящему смотреть на реальность. На это указывали разные критики, в том числе сам Гуардини. Эта динамика прослеживается прежде всего в части «Рай», где происходит постоянная «корректировка» взгляда Данте, т.е. приведение взгляда в соответствие с тем, на что он смотрит. Важнейшая составляющая этого процесса – Беатриче, через которую часто происходит эта «корректировка взгляда», и которая играет роль, схожую с той, которую играет свет в примере Гуардини о картине. Об этом говорит, например, апостол Иоанн, когда в XXVI песни «Рая» успокаивает Данте, временно ослепшего от сияния, и говорит ему, что во взгляде Беатриче «та же самая сила, которая была в руках Анании», то есть сила восстановить зрение[3]. Исключительная роль художника как глаза человека здесь тоже присутствует в тексте: вся «Комедия»

[2] Также для углубления всего вопроса о «взгляде» Достоевского отсылаем к работам Т. Касаткиной, например, к каталогу выставки: Kasatkina T. Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings / preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca. 2012. – 110 p. (также – на итальянском и испанском языках), особенно второй зал (на русском здесь: https://t-kasatkina.livejournal.com/74770.html), а также к книге «Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» [Касаткина, 2015].

[3] См. Pd. XXVI, vv. 8-12 «<...> e fa ragion che sia / la vista in te smarrita e non defunta: // perché la donna che per questa dia / region ti conduce, ha ne lo sguardo / la virtù che ebbe la man d'Anania». В других случаях сам наблюдаемый объект становится средством для этого «уравнивания взгляда».

написана «ради мира, который плохо живет»[4]. Здесь тоже можно сказать, что вещи представлены «в их собственных границах», в данном случае – в свете Божьего суда, в их вечном облике.

В связи с этим важно вспомнить, что путь Данте, который мы определили здесь как путь приобретения взгляда, связан с видением «концов и начал». Он весь направлен к одной цели: созерцанию Бога, точнее, созерцанию Христа. В конце «Комедии», в XXXIII песни «Рая», Данте видит, как множественность находит смысл и единство в Боге (стихи 85-93); созерцает Святую Троицу (стихи 115-120). Однако, как проницательно замечает тот же Гуардини, надо обратить внимание на то, что вершина этого созерцания – не Троица сама по себе, а тайна Воплощения Христа [Guardini, 1967 (2008), с. 124-125]. Именно в момент созерцания тайны Воплощения заканчивается видение Данте, то есть заканчивается и текст, поскольку цель того и другого достигнута (стихи 127-145). Таким образом, для обоих писателей, вопрос о полноте видения (в*и*дения, но и вид*е*ния, как показывает нам Данте) оказывается связанным с вопросом о Христе. Дальше мы увидим, каким образом эта связь существует для Гуардини.

Естественно, пространство статьи не позволяет исчерпать все особенности выделенных моментов у каждого автора (Данте, Гуардини, Достоевский), и надо иметь в виду, что особенности эти есть и что нельзя свести их всех к одному и тому же мироощущению и миропониманию. Однако именно эти моменты представляют собой некие «смысловые узлы» мировоззрения, общего для всех троих. Как говорит Т.А. Касаткина в каталоге выставки, посвященной взгляду Достоевского на мир, «мы говорим не только о творчестве Достоевского, не только о христианском искусстве, мы говорим о христианском способе видеть мир. Этому видению мира нас учат поэты и художники. Они учат нас этому, предоставляя свой глаз» [Kasatkina, 2012].

На кафедре Католического *Weltanschauung*

В «Записках к автобиографии», опубликованных уже после смерти Гуардини, говорится о сложностях, которые он с юношеских лет испытывал в жестких рамках признанной науки. Он говорит о своей

4 См. Pg. XXXII, vv. 103-105: «Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrive».

«нечувствительности к вопросу о разделении дисциплин» и о своем сложном отношении с принятыми методами и целями:

> В начале века, слово «наука» обозначало или естественные науки, или историю. В католической среде ситуация не отличалась от общей <...>. «Научно» заниматься богословием означало обнаружить, что говорилось в какое-то время или какой-то личностью о каком-то вопросе. Однако это меня никогда не интересовало, и до сих пор меня не интересует. <...> меня интересовало не то, что люди говорили о христианской истине, а то, что истинно. Таким образом, я долго жил в фальшивой ситуации: с одной стороны, я хотел исследовать и выразить нечто, имеющее научную силу, с другой стороны, я не мог этого сделать в той единственной форме, которая признавалась научной. Кроме того, я не знал, как это делать так, чтобы это нравилось мне и убеждало других. Долгие годы я был вынужден работать историческим методом, не имея возможность использовать его как следует, а когда я старался выразить то, что мне на самом деле важно, у меня всегда возникало ощущение, будто мои критики не могли понять, к чему это все [Guardini, 1986, с. 25].

История первой попытки молодого Гуардини выбрать тему для диссертации может служить хорошим примером вышесказанного и поможет нам продвинуться дальше. Заинтересовавшись подборкой молитв в утреннем правиле, Гуардини хотел лучше понять критерии его составления и основные мысли, выраженные в нем, и с такими вопросами подошел к профессору по литургике, который сказал ему, что это, скорее всего, литература, а не богословие. Проект провалился, однако тема литургии будет всегда близка Гуардини, который впоследствии ей посвятит некоторые из самых известных своих работ. Литература тоже никуда не делась: многие работы Гуардини посвящены писателям и поэтам – кроме Данте и Достоевского, в сфере его любимых авторов можно обнаружить Рильке, Гёльдерлина, Гете, Паскаля, Августина и др.

Литература и литургика: в ситуации господствующей «научности», ставившей перед собой жестко ограниченные методы и цели, близость Гуардини к этим сферам уже говорит о человеке, ищущем целостность, поскольку художественное произведение (и здесь уместно вспомнить также любовь Гуардини к изобразительному искусству), как и литургическое действие, воспринимаются именно как целое.

В 1923 г. Гуардини приглашают в университет Берлина в качестве профессора на кафедру религиозной философии и католического мировоззрения (*Weltanschauung*), которая была основана по указанию Министерства культуры и образования. Оказалось, что роль Гуардини была придумана руководством исключительно с целью защиты меньшинства: от него требовалась лишь духовная поддержка студентов-католиков и их ассоциаций в ситуации враждебности со стороны протестантского окружения. Таким образом, Гуардини, который, как он утверждает, «никогда не согласился бы на такую задачу», вынужден сам прояснить и создать для себя несуществующую концепцию курса, исходя из своей уверенности в том, что «академическое преподавание может осуществляться лишь как поиск истины посредством ясного метода» [Guardini, 1986, с. 51-52].

В данном случае, чтобы найти подходящий метод для такого поиска, надо было понять, что такое католическое *Weltanschauung*. На этот вопрос Гуардини старается найти ответ в 1923 г. в своем вступительном слове «О католическом *Weltanschauung*» [Guardini, 1994]. Слово *Weltanschauung*, которое можно перевести как «мировоззрение» содержит в себе слово *Anschauung*, которое связано и с понятием **видения**, и с понятием **интуиции** – и таким образом возвращает нас к проблемам, очерченным раньше. Также слово говорит об интуиции и/или видении **мира** (*welt*), то есть некоего целого (точнее – не «некоего» целого, а целого по определению). Значение слова – неоднозначно, поскольку «каждый придает ему свое значение» [Guardini, 1994, с. 13], поэтому лучше обращаться к словам самого Гуардини: «Что мы подразумеваем под *Weltanschauung*? Мы подразумеваем некий акт, направленный <...> к познанию целостности явлений <...> этот познавательный акт касается особым образом конкретной и неповторимой уникальности этого мира <...> акт *Weltanschauung* обозначает также *оценивать, взвешивать*» [Guardini, 1994, с. 16]. Для Гуардини важно отделить понятие *Weltanschauung* от теоретических наук, в том числе от философии (и особенно от метафизики), но также и от практического действия творчества. *Weltanschauung* – это не некая теория о мире, и это также не творческий акт: как сказано в цитате, это «созерцательное» и «познавательное» действие [Guardini, 1994, с. 16], направленное на конкретные явления. *Weltanschauung* рассматривает каждое явление «как единое целое и часть единого целого» [Guardini, 1994, с. 17].

Однако – что такое **католическое** *Weltanschauung*? Точкой опоры для Гуардини в решении этого вопроса, с одной стороны, является убежденность, что цель его академической деятельности – поиск истины, а не систематизация разных мнений об истине, что обычно подразумевалось под *Weltanschauung*. С другой стороны, уже со студенческих лет он понимал, что смысл веры – это «проживание жизни внутри пространства Откровения, и возможность оттуда видеть мир, который уже и есть творение Бога, открывавшего себя в свете своей собственной истины» [Guardini, 1986, с. 52]. «Взгляд *Weltanschauung* – это взгляд Христа» на мир [Guardini, 1994, с. 32]; взгляд, который Он передал своим ученикам, и который продолжается в истории до сих пор через Церковь, несмотря на ее греховность, слабость и ограниченность. Этот вопрос возвращает нас к «концам и началам» Достоевского.

Таким образом «христианское *Weltanschauung* – это взгляд на мир, который становится возможным благодаря вере; доктрина о *Weltanschauung* же – это теоретическое исследование предпосылки и содержания этого взгляда» [Guardini, 1986, с. 52]. Догмат по своей настоящей природе – это не принудительная сила со стороны Церкви, а «система координат верующего сознания, которое – именно исходя из Откровения – **открывается всей реальности во всей полноте**» [Guardini, 1986, с. 52]. Последние слова важны: по мнению Гуардини, только такое сознание будет по-настоящему «католическим», то есть «вселенским» и «соборным», поскольку оно является не очередным мнением в ряде других частных мнений, а всеохватывающим взглядом, способным исполнить все аспекты истины, присутствующие в других мировоззрениях.

Исходя из этих предпосылок, со временем Гуардини формирует три больших группы занятий: 1) лекции, посвященные вопросам существования (например, вопросам этики или христианской антропологии); 2) лекции по Новому Завету; 3) лекции, посвященные толкованию религиозных, философских и поэтических текстов и авторов. Гуардини подчеркивает, как во всех трех случаях лекции исходили «исключительно из феномена» – отталкивались от обнаружения сути проблемы, от рассказа Евангелия или от художественного текста [Guardini, 1986, с. 55]. То есть, это были именно занятия **пристального взгляда** на мир. При этом пристальном взгляде растет не только сознание о мире, но также сознание об источнике того света, который позволяет видеть, который есть присутствие Христа.

Работа с художественным текстом: пример Данте и Достоевского

Раньше я говорила о постоянной «корректировке» взгляда Данте в «Комедии», и важно здесь подчеркнуть, что это возможно лишь при попытке **смотреть**. То же самое происходит с взглядом, свойственным католическому *Weltanschauung*. Смотреть на мир внутри пространства Откровения – это не процесс утверждения своей правоты, достигнутой раз и навсегда, а путь. Данте может видеть лишь благодаря внешнему свету-Беатриче, однако видеть невозможно без его собственного решения и увлечения. Чтобы видеть, нужен свет, но также нужно, чтобы субъект смотрел – и это, с одной стороны, не само собой разумеющийся факт; с другой стороны, это всегда риск. Пишет Гуардини:

> Я старался, по мере своих силах, встать перед самим вопросом, и понять его, войти в тексты как можно глубже, работать на них исходя из них самих. Понятно, в этом был большой риск. Можно сказать, в этом и высокомерие было. Предполагалась моя способность ставить проблему, исходя из самого объекта, достичь подлинного отношения с текстом и с его содержанием. Я не знаю, в какой мере это все осуществлялось: другого пути для меня не было, надо было его пройти до конца, или утонуть [Guardini, 1986, с. 56-57].

Попробуем сейчас выявить в работах, посвященных Данте и Достоевскому, те принципы работы с художественным текстом, которые рождаются из вышесказанного. Прежде всего, кратко об их природе, потому что это уже говорит об их содержании. Эти тексты являются поздней переработкой уже существующих очерков: можно сказать, что они являются в своем роде итогами некоего длинного общения с авторами и текстами[5]. Именно поэтому нередкое явление в них – повторения. Эти повторения, однако, приобретают новое значение каждый раз, благодаря тому разному контексту, в котором они появляются, и также благодаря тому пути, который читатель уже проделал вместе с Гуардини. Таким образом, сама форма этих

[5] Книга о Достоевском выходит впервые в 1932 г. и соединяет разные эссе, самое раннее из которых вышло в 1925 г. [См.: Корбелла, 2019, с. 148]. Вопрос о Данте занимал Гуардини более систематично начиная с 1930 г. Итальянскому автору он посвящает две работы, первая вышла в 1951 г. («Der Engel in Dantes göttlicher Komödie»), вторая в 1957 г. («Landschaft der Ewigkeit»). Оба представляют с собой по большей части уже напечатанные материалы. См. [Guardini, 1967 (2008), с. 373].

текстов говорит о работе герменевтического круга, проделанной Гуардини, в которой и детали, и целое приобретают при каждом шаге новую глубину.

Пристальное внимание к тексту отражается также в двух моментах, которые оговорены в предисловиях, касающихся напрямую метода работы. Первый момент – это решение предоставлять автору слово как можно чаще[6]; второй – редкое упоминание критических работ, в связи с желанием отталкиваться исключительно от феномена (в данном случае, от произведения), как было сказано раньше. Стоит смотреть, в каких именно случаях это обращение к другим критикам появляется. В книге о Достоевском это – упоминание работы З. Фрейда о «Братьях Карамазовых», где Гуардини замечает опасность толкования текста в психологическом направлении, которое сам когда-то предпринимал[7]. В работах о Данте это – работа Эриха Ауэрбаха «Данте – поэт земного мира». Гуардини говорит, что эта книга, посвященная исключительному отношению между небом и землей, присутствующему в «Комедии», «открыла ему дверь» к произведению, хотя тогда он «не сумел переступать порог» [Guardini, 1967 (2008), c. 371]. В обоих случаях, можно заметить, как работа других критиков становится толчком к изменению взгляда исследователя-читателя, и ее упоминание – это скорее дань благодарности, чем цитаты в том смысле, как мы это обычно понимаем. То есть, Гуардини неинтересно уведомлять читателя о правильных (Э. Ауэрбах) или неправильных (З. Фрейд) заключениях по поводу исследуемых авторов. Упоминания других критиков выделяют динамику работы с материалом как динамику изменения взгляда[8].

[6] В работе о Достоевском: «В ходе исследования я стремился предоставить слово самому Достоевскому, сводя воедино как можно больше из речей и жестов его персонажей, из переплетений и чередования романных событий. Поэтому в книге оказалось большое количество цитат, в частности и довольно пространных» [Гвардини, 2009, c. 11]; в работе о Данте: «Критерий, согласно которому в предыдущих очерках о Достоевском, Паскале, Августине я предоставлял слово автору как можно чаще, мне до сих пор кажется правильным» [Guardini, 1967 (2008), c. 11].

[7] «Эти строки [об «идеализации отцеубийственной воли Ивана». – К.К.] были написаны до моего знакомства с работой З. Фрейда “Достоевский и отцеубийство”, которые поставили передо мной вопрос о том, позволено ли толковать текст в таком русле» [Guardini, 1995, c. 140].

[8] В работах о Данте встречается и иной вид ссылок: 1) отсылки к произведениям, исследующим не самого Данте, а разные аспекты контекста, необходимого для Гуардини (например, понятие света в Средневековом богословии, фигура Berseker в традиции северной Европы, работа К. Юнга «Тайна золотого цветка», и др.); 2) внутренние отсылки, или отсылки к другим произведениям самого Гуардини. Этот факт очередной раз свидетельствует с одной стороны о герменевтическом круге, с другой – о каком-то едином разговоре

Второй момент – с какой целью Гуардини подходит к тексту. Заметим, и об этом скоро поговорим подробнее, что главный вопрос к тексту уточняется в диалоге с каждым автором. Однако самый первый ответ на этот вопрос мы уже видели: цель академической деятельности – это поиск истины. Книги Гуардини, с одной стороны, всегда очень четкие в обнаружении объекта исследования (об этом свидетельствует тот факт, что отдельные главы родились как маленькие очерки, посвященные одному тексту, образу, мотиву и т.д.), с другой стороны, достаточно широкие с точки зрения поставленной цели. Через конкретные произведения он собирается исследовать то, как автор смотрит на мир и на человека. Еще больше – он собирается этот взгляд оценивать, как говорит в другой работе, посвященной Рильке: «Читатель не только может, но он и обязан принимать всерьёз утверждение поэта и проверять правильное ли оно, попадает ли оно в цель» [Castangia, 2011, с. 225].

За этим стоит уверенность, что великий поэт – всегда великий мыслитель. Об этом сказано прямо и повторно в работе о Данте, в том числе – что нельзя воспринимать его мысль как совокупность разных элементов, существовавших до него: ее надо почерпнуть из текста как собственное и оригинальное видение мира, которое хотя рождается от некого культурного контекста, но к нему никак не сводится. Поэт является всегда «пророком»; «толкователем существования», и его мысль надо обнаружить «в образах, как и в размышлениях, в действиях, как и в диалогах, в структуре <...> как и в понятиях» [Guardini, 1967 (2008), с. 190].

Восприятие художественного текста как выражение определенного видения мира, определенной «философии» (если мы не сводим это слово к рамкам академической дисциплины), возможно лишь тогда, когда мы воспринимаем искусство как способ познания мира – то есть, когда мы соглашаемся с познавательной ценностью образа и символа. Об этом Гуардини писал в отдельных работах, но конкретные примеры такой позиции в интересующих нас текстах встречаются многократно. В связи с книгой о Достоевском это видно прежде всего в его способности узнавать в героях русского автора, хотя в зачаточном виде, что-то похожее на то, что Татьяна Касаткина назвала «двусоставный образ» – интуиция, о которой я уже говорила в другом месте

по поводу основных вопросов о мире и человеке, к которым Гуардини подходит разными способами и через разных авторов.

[Корбелла, 2019, с. 153-154]. Эта интуиция становится ключевой для толкования фигуры Мышкина, который Гуардини определяет как «символ Христа». В работах о Данте это очевидно прежде всего в том пристальном внимании, которое Гуардини уделяет архитектуре дантовского мира, или в главе, посвященной «розе блаженных», где Гуардини прибегает к психологии Юнга и к традиции Востока, чтобы читатель мог осязать всю глубину этого образа, его соответствие со структурой мира и человека [Guardini, 1967 (2008), с. 164-167]

Символ познается через видение и в одно мгновение; также он познается сразу как единое целое, хотя его значение раскрывается во времени. Оно познается **сердцем**, которое является для Гуардини познающим органом, согласно длинной христианской (но не только) традиции. Значение символа неисчерпаемо – в этом состоит величие художественных произведений, в которых иногда открывается глубина, незнакомая самому автору, хотя именно он и «зачал» ее. Об этом тоже речь идет в обеих книгах, однако, в книге о Данте эта мысль наиболее точно выражена. Стоит здесь привести обширную цитату:

> Мы могли бы спрашивать себя, действительно ли поэма сознательно содержит такие тонкости. Прежде всего, надо сказать, что Данте знает многое <...>. Однако, даже несмотря на это, произведение поэта шире самой его личности. Произведение великого поэта <...> не просто выражение его личности <...> через него творит само существование. Быть творческим обозначает быть способным стать органом. Творчество творит нечто вроде вторичной реальности, в котором существуют глубины, неизвестные самому автору. Стоит ли делать вывод о характере ребенка исходя из уровня знания и опыта матери в то время, когда она носила его во чреве? Конечно, он ее сын, но он не сын ее субъективности. Мать – орган существования. Хотя она дает сыну свою кровь, сын получает свой собственный закон от самого себя, точнее сказать, он его получает от Всего. Посредством матери он обретает прямую связь с бытием. <...> **Задача интерпретации - объяснить произведение, обратившись к самому произведению в его соотношении со всем существующим. Конечно, мы должны быть внимательными, чтобы не заменить личность произведения нашей субъективностью** [Guardini, 1967 (2008), с. 52].

Итак, как узнавать этот «собственный закон», как заметить «личность произведения», не заменяя ее нашей субъективностью? Сейчас мы можем вернуться к тому, что говорилось раньше: вопросы к тексту выясняются по ходу работы Гуардини с ним. Главные проблемы произведения должны быть узнаны читателем внутри непосредственного диалога с автором, и они будут зависеть от того взгляда на мир, который произведение носит в себе. Читатель должен найти ту необходимую точку зрения, которая позволит ему увидеть. В труде о Данте основополагающий вопрос для приближения к художественному тексту поставлен прямо: «Какого рода взгляда, подхода, усилия поэт требует от своего читателя или слушателя?» [Guardini, 1967 (2008), c. 137-138].

Посмотрим на предисловие к труду о Достоевском. Гуардини долго рассказывает о долгих предпринимавшихся им попытках «ориентироваться» в мире Пятикнижия, и потом пишет: «Все это венчал вопрос о собственно религиозном содержании романов Достоевского. В поисках ответа на него была предпринята попытка проанализировать феномен религиозных актов и форм существования на общем фоне “взаимозависимого бытия” (ruckverbundenen Daseins)» [Guardini, 1995, c. 9].

Заметим два момента. Первое: вопрос о религиозном содержании пяти романов «венчает» длинный путь Гуардини, то есть он оказывается основополагающим для понимания Достоевского вследствие длинного пути повторного и внимательного чтения. Второе: вопрос по сути определяется тем, как Достоевский видит мир и человека – в перспективе «взаимозависимого бытия», то есть Достоевский видит мир в религиозном («religere», лат. «связать») ключе. В течение всего труда неоднократно речь идет об ощущении непосредственной связи между творением и Творцом, которое, по мнению Гуардини, свойственно сознанию Достоевского и всего русского народа. Именно такое сознание становится той точкой, через которую можно войти в мир Достоевского и рассматривать его. Однако Гуардини обнаруживает голос русского автора прежде всего в сопоставлении разных позиций во время диалогов, и вопрос об образе, хотя присутствует в тексте, остается второстепенным вплоть до последней главы, посвященной «Идиоту». Таким образом, видение мира Достоевского для него открывается лишь частично, как я уже говорила в вышеупомянутой статье.

В книге о Данте проблема образа оказывается в центре внимания, и здесь встречаются понятия в*и*дения и вид*е*ния. Гуардини рассказывает, как текст Данте стал ему понятен в тот момент, когда при очередной чтении первой песни Ада он вдруг спросил себя – где же возможно такое, что зверь уже готов напасть на свою добычу, но **не достигает ее**?[9] Только во сне. Гуардини обнаруживает множество примеров в тексте Данте, где привычные для нас понятия присутствия/отсутствия, времени и места сбиваются. И добавляет – такое бывает не только во сне, но также в видениях, которые притом имеют возможность более обширного и структурированного развития[10]. В течение всего текста Гуардини повторяет: для того, чтобы что-либо понять в поэме, надо принять гипотезу о том, что Данте было дано пережить каким-то образом этот опыт вид́ения. Почему же важно это принять? Именно потому, что взгляд Данте должен стать нашим. Более того, постоянная «корректировка» взгляда Данте должна произойти и с нашим взглядом. Если это не произойдет, произведение для нас будет закрытым: «читатель должен вместе с Данте осуществлять это вид*е*ние, если он хочет войти в рассказанное событие» [Guardini, 1967 (2008), с. 150]; «если читатель хочет понять, о чем идет речь, то каким-то образом он тоже должен пережить этот опыт вид*е*ния» [Guardini, 1967 (2008), с. 168]. Еще раз – речь идет о необходимости приобретать взгляд автора для того, чтобы что-либо понять в произведении.

Во сне, как и в видении, значение передается непосредственно через образы, и то же самое происходит в дантовском тексте. Таким образом, в этом труде вопрос о взгляде поставлен гораздо яснее, чем в труде о Достоевского. Если там Гуардини думал, что голос автора передается предпочтительно словами, здесь, наоборот, он уверен, что ему надо быть внимательным прежде всего к образам, поскольку он осознает, что опыт Данте – опыт видения. Это позволяет заметить, как внутри вопроса Гуардини о взгляде автора находится

[9] Речь идет об «Аде» (песнь I, стихи 30-60), когда Данте встречает трех зверей. «Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, // questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscia di sua vista, / ch'io perdei la speranza de l'altezza. // E qual è quei che volontieri acquista, / e giugne 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista; // tal mi fece la bestia sanza pace, / che, venendomi 'ncontro, a poco a poco / mi ripigneva là dove 'l sol tace».

[10] Об этом постоянно идет речь в книге Гуардини, и история также рассказывается несколько раз (это один из тех случаев повторения, о которых я говорила раньше). Специально проблеме вид́ения посвящена глава «L'elemento visionario nella *Divina Commedia*» [Guardini, 1967 (2008), с. 135-170].

и вопрос о тех средствах, через которые он передается внутри произведения (словами, образами, архитектурой и т.д.).

Все, о чем мы говорили в этой последней части, было связано с вопросом о том, как узнавать «собственный закон» произведения, не подменяя его нашей субъективностью. Мы видели, как для Гуардини текст передает некий опыт взгляда, и читателю важно приобрести тот же опыт взгляда, чтобы проникнуть в мир произведения. Важно притом не забыть, что для Гуардини речь никогда не шла о простом переходе с одной точки зрения на другую, но о приобретении той «католической» точки зрения, которая позволяла бы обнять мир произведения внутри «начал и концов» реальностей (в цитате, приведенной раньше, говорилось о необходимом толковании произведения «в отношении с существованием в своей полноте»). Интересно, что именно конфессиональный момент для Гуардини является гарантией способности не поддаться субъективному взгляду. В «Заметках к автобиографии» он пишет: «У меня не было никаких иллюзий по поводу моих личных способностей; однако мне было понятно, что мое христианское католическое сознание **по широте и ясности** несравнимо с сознанием даже самого гениального неверующего» [Guardini, 1986, с. 52].

Осталось рассматривать один важнейший момент. Как приобретается этот взгляд? В обеих книгах Гуардини чувствует, что в некоторые моменты необходимо рассказывать о том личном опыте, который позволил ему войти в художественный текст. Гуардини сообщает читателю те факты (чтение текста, в том числе, является фактом), которые позволили ему менять взгляд, точнее расширять его до той меры, которая оказывается способной обнять смысл художественного теста. В книге о Достоевском это опыт чтения «Идиота», который позволяет ему понять и пережить опыт, изложенный в Евангелии от Иоанна: благодаря чтению Достоевского он понимает Евангелие. В случае Данте длинное послесловие под названием «Субъективный эпилог» показывает все шаги, которые позволили Гуардини постепенно войти в мир автора: рассказ одного друга о своем опыте любви, созвучном опыту «Новой жизни», или необыкновенный свет в горах Энгадина, при виде которого он начал понимать, почему свет так важен в разговоре о Преображении и, следовательно, почему песнь Рая – это песнь света. «Я» смотрю, «я» вижу: опыт встречи с текстом – это мое личное приключение, внутри которого я меняюсь, и при каждом изменении (которое

может возникать от самого текста, но также от внешних факторов) меняется и картина передо мной, или, точнее, – поскольку картина та же самая – появляется новый свет, который вошел в меня через опыт и входит в отношения с текстом через меня, позволяя видеть его по-новому.

Список литературы

1. Гвардини, 2009 – *Гвардини Р.* Человек и вера: Исследование религиозной экзистенции в больших романах Достоевского // Эон. Альманах старой и новой культуры. М.: ИНИОН РАН, 2009. Вып. 9. С. 8-324.

2. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

3. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 521 с.

4. Касаткина, 2018 – *Касаткина Т.А.* Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 12-31.

5. Корбелла, 2019 – *Корбелла К.* Романо Гуардини: присутствие Христа в текстах Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2. С. 146-158.

6. Castangia, 2011 – *Castangia L.* Il mondo religioso di Dostoevskij. Romano Guardini interprete dello scrittore russo. Cagliari: Università di Cagliari, 2011. URL: http://veprints.unica.it/520/ (дата обращения: 06.08.2019)

7. Gerl-Falkovitz, 1988 – *Gerl-Falkovitz H.B.* Romano Guardini: la vita e l'opera. Brescia: Morcelliana, 1988. 528 p.

8. Guardini, 1986 – *Guardini R.* Appunti per un'autobiografia, trad. G. Penati. Brescia: Morcelliana, 1986. 165 p.

9. Guardini, 1967 (2008) – *Guardini R.* Dante. Brescia: Morcelliana, 1967 (2008). 392 p.

10. Guardini, 1995 – *Guardini R.* Dostoevskij. Il mondo religioso, trad. M.L. Rossi. Brescia: Morcelliana, 1995. 334 p.

11. Guardini, 1994 – *Guardini R.* La visione cattolica del mondo. Brescia: Morcelliana, 1994. 101 p.

12. Kasatkina, 2012 – *Kasatkina T.* Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings / preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca. 2012. 110 p. На русском языке см.: *Касаткина Т.А.* Каталог выставки «Живет в тебе Христос», публикация от 11.02.2015. URL: https://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html (дата обращения: 06.08.2019)

References

1. Gvardini R. Chelovek i vera: Issledovanie religioznoy ekzistentsii v bolshih romanah Dostoevskogo [Man and faith: a research about the religious existence in Dostoevsky's great romances]. *Eon. Almanah staroy i novoy kulturyi* [Almanac of old and new culture]. Moscow, INION RAN Publ., 2009, is. 9, pp. 8-234. (In Russ.)

2. Dostoyevskiy F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

3. Kasatkina T.A. *Svyashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyj obraz v proizvedeniyakh Dostoevskogo* [The sacred in the ordinary: the two-folded image in Dostoevsky's text]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 521 p. (In Russ.)

4. Kasatkina T.A. Smysl iskusstva i sposob bogoslovstvovaniya Dostoevskogo: "Muzhik Marey": kontekstnyi analiz i pristalnoe chtenie [The Meaning of Art and the Way of Theological Discourse in Dostoevsky: "The Paesant Marey": Contextual Analysis and Close Reading]. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2018, No. 2, pp. 12-31 (In Russ.)

5. Corbella C. [Romano Guardini: the presence of Christ in Dostoevsky's texts]. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 2, pp. 146-158. (In Russ.)

6. Castangia L. *Il mondo religioso di Dostoevskij. Romano Guardini interprete dello scrittore russo*. Cagliari, Università di Cagliari, 2011. Available at: http://veprints.unica.it/520/ (access date: 06.08.2019) (In Italian)

7. Gerl-Falkovitz H.B. *Romano Guardini: la vita e l'opera*. Brescia, Morcelliana, 1988. 528 p. (In Italian)

8. Guardini R. *Appunti per un'autobiografia*, trad. G. Penati. Brescia, Morcelliana, 1986. 165 p. (In Italian)

9. Guardini R. *Dante*. Brescia, Morcelliana, 1967 (2008). 392 p. (In Italian)

10. Guardini R. *Dostoevskij. Il mondo religioso*, trad. M.L. Rossi. Brescia, Morcelliana, 1995. 334 p. (In Italian)

11. Guardini R. *La visione cattolica del mondo*. Brescia, Morcelliana, 1994. 101 p. (In Italian)

12. *Kasatkina T*. Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings, preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca, 2012. 110 p. (In English) In Russian: Kasatkina T.A. *Katalog vystavki "Zhivet v tebe Khristos"* [Catalogue of the exhibition "Christ lives in you"], posted 11.02.2015. Available at https://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html (access date: 06.08.2019) (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+81.374
ББК 83+83.3(2=411.2)+81.411.2-4
DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-227-255

Марина Коробова

Слово *работа* в текстах Достоевского: лексикографические заметки*

Marina Korobova

The Word *Work* in F.M. Dostoevsky's Texts: Lexicographical Notes

Об авторе: Марина Михайловна Коробова, научный сотрудник Отдела экспериментальной лексикографии Института русского языка им. В.В Виноградова РАН, участник плановой темы ИРЯ РАН «Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий», Москва.
E-mail: mmkor1955@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена изучению функционирования слова *работа* в текстах Ф.М. Достоевского. В предисловии с учетом количественных показателей дана общая характеристика распределения этого слова в соответствии с жанровой принадлежностью текстов, отмечено, что всего это слово у Достоевского встречается 962 раза, из них в художественных произведениях – 362 раза, а больше половины употреблений приходится на письма. Указаны также значения, в которых используется слово *работа*. Далее в первой и второй части статьи слово *работа* рассматривается в двух произведениях художественной прозы – «Записках из Мертвого дома», где зафиксировано максимальное количество его употреблений, и «Записках из подполья», в котором количество употреблений минимальное. В результате анализа выявляются лексические группы, для которых слово *работа* выступает в качестве своеобразного аттрактора, а также типы контекстов, которые оно формирует, отмечается большое разнообразие ассоциативных связей, раскрывающих семантику слова *работа*, что в совокупности отражает авторскую рефлексию над данным словом. Это позволяет обозначить смысловые грани, высвечиваемые Достоевским при обращении к феномену работы в жизни человека, и место этого феномена в кар-

* Исследование выполнено в рамках Гранта РФФИ № 18-012-90025 «Лингвистическая модель идиостиля Достоевского: корпусные технологии в изучении художественного текста».

тине мира писателя, в его тезаурусе, центр которого – ЧЕЛОВЕК. Третья часть посвящена рассмотрению идиостилевого употребления сочетания *каторжная работа* в письмах Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, авторская лексикография, идиостиль, слово «работа», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», сочетание «каторжная работа» в письмах Достоевского.

Для цитирования: *Коробова М.М.* Слово *работа* в текстах Достоевского: лексикографические заметки // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 227-255.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-227-255

About the author: Marina M. Korobova, researcher of the Department of Experimental Lexicography, Vinogradov Russian Language Institute RAS, participant of the planned topic “Dostoevsky Idioglossary” (Moscow).

E-mail: mmkor1955@yandex.ru

Summary: The article analyzes the functioning of the word *work* in Fyodor M. Dostoevsky’s texts. In the preface, taking into account the quantitative indicators, the common characteristic of this word distribution according with the genre affiliation of the texts is given, it is noted that generally this word meets 962 times, 362 times in literary works and more than a half of its use falls on letters. The meanings in which the word *work* is used are also given. Further, in the first and second part of the article the word *work* is considered in two works of fiction – *Notes from the House of the Dead*, where the maximum number of its uses is fixed, and *Notes from the Underground*, where the number of uses is minimal. As a result of the analysis the lexical groups for which the word *work* acts as a kind of attractor, as well as the types of contexts that it forms, are discovered, a wide variety of associative links that reveal the semantics of the word *work* showing the author's reflection on this word is observed. This allows us to identify the semantic characteristics highlighted by Dostoevsky when referring to the phenomenon of work in human life and the place of this phenomenon in the writer’s worldview, in his thesaurus, the center of which is MAN. The third part of the article considers the idiostyle use of the word combination *hard labor* in Dostoevsky’s letters.

Key words: Dostoevsky, writer’s language dictionary, idiostyle, the word *work*, *Notes from the House of the Dead*, *Notes from the Underground*, word combination “hard labor” in Dostoevsky’s letters.

For citation: Korobova M.M. The Word *Work* in F.M. *Dostoevsky’s Texts: Lexicographical Notes*. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 3(7), pp. 227-255.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-3-227-255

Статья посвящена изучению функционирования слова *работа* в текстах Ф.М. Достоевского. Данное слово имеет статус идиоглоссы, соответственно, подлежит описанию в Словаре языка Достоевского[1], где фиксируются его значения, контексты употребления с учетом жанрового и хронологического распределения, текстовые связи (ассоциативные, синтаксические, комбинаторные), случаи афористического, автонимного, игрового, иронического и тропеического употребления.

Разнообразие функциональных характеристик слова *работа* в текстах Достоевского подтверждает его идиоглоссный статус, под идиоглоссой при этом понимается «...слово с высокой частотой употребления; это “сквозное” слово, встречающееся во многих произведениях писателя и во всех функционально-жанровых разновидностях речи – художественных текстах, публицистике, письмах, деловой прозе. Идиоглосса обладает мощным ассоциативным потенциалом <...> образует в текстах большое словообразовательное поле и обладает другими качествами, концентрированно выражая своеобразие авторского языка и позволяя использовать в его описании максимальное число лексикографических параметров» [Караулов, Гинзбург, 2003, с. 16][2].

Однако даже с учетом того факта, что цель Словаря – показать максимальное количество лингвистических характеристик идиоглоссы, дать ее многопараметровое описание, словарная статья – это лишь общее представление о слове, многое остается за ее пределами. Ниже с максимальной полнотой будет проанализировано функционирование слова *работа* в двух произведениях художественной прозы – «Записках из Мертвого дома», где зафиксировано максимальное количество употреблений слова *работа*, и «Записках из подполья», в котором количество употреблений минимальное. При этом наше внимание будет сосредоточено на тех лексических группах, для которых работа выступает в качестве своеобразного аттрактора, типах контекстов, которые это слово формирует, в конечном счете на том, какие смысловые грани высвечиваются Достоевским при обращении к феномену работы в жизни человека, на месте этого феномена в картине мира писателя, в его тезаурусе, центр которо-

[1] К настоящему времени опубликовано четыре выпуска Словаря (Идиоглоссария), см. [Словарь языка Достоевского, 2008, 2010, 2012, 2017].

[2] О Словаре и понятии идиоглосса см. также [Караулов, Гинзбург, 2001; Ружицкий, 2015].

го – ЧЕЛОВЕК → [**человек и его деятельность**] → [**работа, род деятельности**], см. [Ружицкий, 2015, с. 209]. В заключении статьи будет отдельно рассмотрено идиостилевое употребление сочетания *каторжная работа* в письмах Достоевского.

В общей сложности слово *работа* в текстах Достоевского встречается 962 раза: наибольшая частота, больше половины (496 раз), приходится на письма (включая деловую переписку); в художественной прозе – 362 раза, в публицистике – 104 раза, хотя можно было бы предположить, что это слово более характерно для публицистического, а не художественного текста[3]. Высокая частота употребления в письмах вполне объяснима, если принять во внимание факты биографии Достоевского. Отметим, что синонимичное *работе* слово *труд* не имеет такой особенности, при общей частоте 353 употребления слово *труд* достаточно равномерно распределено по жанрам: 127 раз – в художественной прозе, 116 раз – в публицистике и 110 раз – в письмах. Таким образом, напрашивается предположение, что для Достоевского *работа* актуальнее, занимает более важное место в его лексиконе. К примеру, у А.С. Пушкина, наоборот, слово *труд* имеет превосходящую частоту по сравнению со словом *работа*: 249 раза и 52 раза, соответственно (см. [Словарь языка Пушкина, 1959]).

Слово *работа* встречается в большинстве художественных произведений Достоевского, однако не во всех: его нет, например, в таких повестях и рассказах, как «Белые ночи», «Ползунков», «Дядюшкин сон», «Скверный анекдот», «Вечный муж» и «Сон смешного человека». Среди произведений, где слово *работа* встречается, обращает на себя внимание особенность распределения его частоты: половина всех употреблений в художественной прозе (362 раза) приходится на «Записки из Мертвого дома» (183 раза), остальные случаи распределяются более или менее равномерно – от 28 раз в «Преступлении и наказании» до единичных:

[3] Данные Частотного словаря современного русского языка [Ляшевская, Шаров, 2009] свидетельствуют именно о таком распределении по подкорпусам материалов Национального корпуса русского языка: в публицистике слово *работа* встречается в два раза чаще, чем в текстах художественной литературы.

название произведения	частота слова *работа* по убыванию	название произведения	частота слова *работа* по убыванию	название произведения	частота слова *работа* по убыванию
Записки из Мертвого дома	183	Слабое сердце	10	Господин Прохарчин	3
Преступление и наказание	28	Честный вор	9	Зимние заметки о летних впечатлениях	3
Бедные люди	26	Идиот	9	Село Степанчиково	2
Подросток	21	Неточка Незванова	7	Хозяйка	1
Униженные и оскорбленные	16	Записки из подполья	7	Игрок	1
Бесы	16	Кроткая	4	Мужик Марей	1
Братья Карамазовы	11	Двойник	3		

Приведенные статистические показатели, однако, дают только поверхностное представление об особенностях функционирования слова *работа* в произведениях Достоевского; для полноценного анализа необходимо учитывать, в каких значениях это слово используются автором. В Словаре языка Достоевского мы выделяем семь значений слова *работа*[4] (здесь приводится только один пример на каждое значение).

1. Осуществление какой-л. целенаправленной (полезной) деятельности; дело, труд; круг занятий, обязанностей. [Доброселова] Прибежишь, запыхавшись, домой; дома шумно, весело; раздадут нам, всем детям, **работу**: горох или мак щелушить. Сырые дрова трещат в печи; матушка весело смотрит за нашей веселой **работой** <...> [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 84].

2. Принудительный труд как мера наказания в местах заключения. [Горянчиков] Это были преступники, совершенно лишенные всяких прав состояния, отрезанные ломти от общества, с проклей-

[4] Например, в Словаре языка Пушкина для 52 случаев употребления слова *работа* выделено три значения (с распределением частоты и указанием оттенков): **1**. Занятие каким-л. трудом (41). | *Мн. ч. работы* в знач. «различные занятия каким-л. трудом». | То же как источник заработка, пропитания. | Места таких занятий. **2**. То, над чем кто-н. работает, трудится; то, что кем-н. сделано, создано (6). **3**. Выделка, изготовление, исполнение (5) [Словарь языка Пушкина, 1959, с. 904-905].

менным лицом для вечного свидетельства об их отвержении. Они присылались в **работу** на сроки от восьми до двенадцати лет и потом рассылались куда-нибудь по сибирским волостям в поселенцы [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 10].

3. *Только мн.* Специализированная (обычно коллективная деятельность) по созданию, обработке чего-л. [Доброселова] Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские **работы** кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц <...>! [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 27]

4. Дело, занятие как источник заработка; служба (в том числе место службы). Вещи продолжали продаваться, Наташа продала даже свои платья и стала искать **работы** <...>. В настоящее время прекратились даже и эти последние ресурсы; оставалась только одна **работа**, но плата за нее была самая ничтожная [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 225].

5. Продукт, результат труда; изделие, произведение. Заглавные буквы и гирлянды разрисованы были разными красками. Всё вместе составляло премиленькую каллиграфскую **работу** [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 92].

6. Качество, способ, манера исполнения. [Голядкин] <...> прошу вас, милостивый государь мой, немедленно по получении сего откровенного письма моего, выслать следуемые мне два целковых за бритвы иностранной **работы**, проданные мною, если запомнить изволите, семь месяцев тому назад в долг <...> [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 181].

7. То, что подлежит обработке, находится в процессе изготовления. [Астафий Иванович] Я как выслушал его [Емелю], как был – встал, подошел к окну, засветил светильню да и сел **работу** тачать. Жилетку чиновнику, что под нами жил, переделывал [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 89].

Выделенные семь значений в целом соотносятся с предлагаемыми в основных толковых словарях русского языка, отличие наших дефиниций состоит в том, что не выделяются оттенки значений, все необходимые смысловые стороны каждого значения включаются в основное толкование или оговариваются в Примечаниях. В этой связи необходимо отметить вынесенное как отдельное значение **2** – ‘принудительный труд как мера наказания в местах заключения’. В толковых словарях оно отмечается в качестве оттенка к основному

значению – ‘осуществление целенаправленной деятельности’, однако для словаря авторского языка мы сочли возможным отметить это значение как самостоятельное ввиду его содержательной нагруженности и полноты представленности в идиостиле Достоевского: в этом значении слово *работа* употребляется в текстах всех жанров. Очевидно при этом, что выделенные значения будут неравноценны по их роли и важности в текстах. Так, значения «**6**. Качество, способ, манера исполнения» или «**5**. Продукт труда, изделие, произведение» вряд ли будут центральными, смыслообразующими для художественных произведений.

Единичные употребления в тексте слова *работа* также могут являться периферийными по отношению к основному содержанию произведения. См., напр., все три случая употребления слова *работа* в разных значениях в рассказе «Господин Прохарчин»: «<…> он [Прохарчин] не довольствуясь своим старым, но довольно крепким замком [сундука], поговаривал завести другой, какой-то особенный, немецкой **работы** <зн. **5**>, с разными затеями и с потайною пружиною» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 243]. «Тем временем кое-кто из жильцов решились сделать торжественный прием беглецу: испортили задвижку и отодвинули ширмы от кровати пропавшего, немножко поизмяли постель, взяли известный сундук, поместили его на кровати в ногах, а на кровать положили золовку, то есть куклу, форму, сделанную из старого хозяйкина платка, чепца и салопа, но только совершенно наподобие золовки, так что можно было совсем обмануться. Кончив **работу** <зн. **1**>, стали ждать, с тем чтоб, по прибытии Семена Ивановича, объявить ему, что пришла из уезда золовка и поместилась у него за ширмами, бедная» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 247-248]. «<…> наш герой, с своей стороны, почувствовав нечто вроде восторга, затопал ножонками, как будто желая таким образом аплодировать молодецкой пожарной **работе** <зн. **1**>, которую совершенно видел с своего возвышения» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 250][5].

В то же время единичное употребление a priori еще не означает не важное – оно может участвовать в раскрытии образа персонажа, как, например, Ефимова в повести «Неточка Незванова»: «[Б. – Ефи-

---

[5] В последнем примере можно оспорить «периферийность» сочетания *пожарная работа*, но, как мы полагаем, его смысловой центр сосредоточивается не на слове *работа*, а на семантике прилагательного, связанной с темой огня, пожара, столь значимой для повести «Господин Прохарчин».

мову] Ободрись же теперь! Ты еще совсем не так беден, ты можешь жить, не пренебрегай **черной работой**, руби дрова, как я рубил их на вечеринках у бедных ремесленников. Но ты нетерпелив, ты болен своим нетерпением, у тебя мало простоты, ты слишком хитришь, слишком много думаешь, много даешь **работы** своей голове; ты дерзок на словах и трусишь, когда придется взять в руки смычок» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 152][6].

Итак, мы видим, что для слова *работа*, как и для любого слова, его функция в тексте должна быть рассмотрена в каждом отдельном случае, однако наиболее интересным является анализ произведения, где эта идиоглосса имеет высокую частоту, т. е. «Записок из Мертвого дома».

I

> Какая это каторжная работа?
> «Записки из Мертвого дома»

> И поставили над ним начальников работ, чтобы изнуряли его тяжкими работами ...и делали жизнь их горькою от тяжкой работы над глиною и кирпичами.
>
> Исх.1:11, 14

«Записки из Мертвого дома» с точки зрения характеристик идиостилевого употребления слова *работа* имеют ряд особенностей по сравнению с другими художественными произведениями. Во-первых, это очень высокая частота употребления, во-вторых, сам спектр используемых значений: наряду с основным значением **1** – ‘деятельность’ не менее важным оказывается значение **2** – ‘принудительный труд как средство наказания’, которое наиболее очевидным образом реализуется в таких сочетаниях, как ***работа*** *вынужденная, каторжная, казенная, крепостная, насильная, обязательная, принужденная*; *из-под палки*. Очевидно, что названные особенности мотивированы основной темой «Записок» – описанием

[6] Здесь и далее знаком подчеркивания выделены лексические связи, которые представляются наиболее актуальными для смысловой характеристики слова *работа* в рассматриваемом фрагменте текста.

жизни в остроге, и в целом можно отметить большое разнообразие ассоциативных связей, раскрывающих семантику идиоглоссы *работа*, что в совокупности отражает авторскую рефлексию над этим словом: в романе Достоевский сам по ходу повествования задает вопрос: «Какая это каторжная работа?».

> Я шел вместе со всеми и даже как будто оживился: мне хотелось поскорее увидеть и узнать, что за **работа**? Какая это каторжная **работа**? И как я сам буду в первый раз в жизни работать? [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 70]

На поставленные автором вопросы (здесь мы допускаем отождествление автора «Записок», Горянчикова, и Автора – Достоевского) дается множество самых разных ответов, при этом контексты, посвященные работе, условно делятся на два типа: (1) «контексты реального описания» с упоминанием конкретных видов работ, участником которых является Горянчиков и/или другие действующие лица, и в данном случае может высказываться субъективное отношение к этой работе с точки зрения ее исполнителей; (2) «контексты абстрактного рассуждения», в которых работа анализируется автором уже в публицистическом плане как феномен человеческой жизни с социальной, психологической точки зрения в отвлечении от конкретной личности.

(1) В «контекстах реального описания» реализуется, как правило, значение **1** слова *работа*. В романе содержится большое количество упоминаний конкретной работы[7], в первую очередь перечисляется и описывается разнообразная физическая деятельность:

– таскать, носить кирпичи; перетаскивать кирпичи; класть кирпичи; делать кирпичи;
– штукатурить;
– строить;
– копать землю;
– заниматься слесарною, столярною или малярною частию;
– ломать старые казенные барки;
– разгребать снег;
– обжигать и толочь алебастр;

[7] Обратим внимание на то, что мы опирались на контексты преимущественно со словом *работа*, при этом не учитывались контексты с производящим глаголом *работать*, которые, безусловно, еще больше расширили бы круг лексико-семантических ассоциаций.

– вертеть точильное колесо;
– точить балясины и т. д.

<...> я не смотрел ни на кого и бодро отправлялся куда-нибудь, например хоть обжигать и толочь алебастр, – одна из первых **работ**, мною узнанных [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 80].

Работы шли всё больше по инженерным постройкам. Арестанты строили, копали землю, клали кирпичи; другие из них занимались слесарною, столярною или малярною частию при ремонтных исправлениях казенных домов. Третьи ходили в завод делать кирпичи. Эта последняя работа считалась у нас самою тяжелою [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 177].

Я же или по-прежнему ходил в мастерскую, или на алебастр, или, наконец, употреблялся в качестве подносчика кирпичей при постройках. В последнем случае пришлось однажды перетаскивать кирпичи с берега Иртыша к строившейся казарме сажен на семьдесят расстояния, через крепостной вал, и **работа** эта продолжалась месяца два сряду [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 178].

В ряде случаев Достоевский не просто называет эти виды работ, но и подробно рассказывает о процессе их выполнения, например, как *ломать старые казенные барки*, или *обжигать и толочь алебастр*, или *вертеть точильное колесо*:

Оказалось, барку не следовало рубить зря, а надо было по возможности сохранить бревна и в особенности поперечные кокоры, прибитые по всей длине своей ко дну барки деревянными гвоздями, – **работа** долгая и скучная [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 74].

А всего-то и дела было вытопить печь, чтоб обжечь накладенный в нее алебастр <...>. На другой же день, когда алебастр бывал уже совсем обожжен, начиналась его выгрузка из печки. Каждый из нас брал тяжелую колотушку, накладывал себе особый ящик алебастром и принимался разбивать его. Это была премилая **работа**. Хрупкий алебастр быстро обращался в белую блестящую пыль, так ловко, так хорошо крошился. Мы взмахивали тяжелыми молотами и задавали

такую трескотню, что самим было любо [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 81].

Другая **работа**, на которую я посылался, – в мастерской вертеть точильное колесо. Колесо было большое, тяжелое. Требовалось немалых усилий вертеть его, особенно когда токарь (из инженерных мастеровых) точил что-нибудь вроде лестничной балясины или ножки от большого стола, для казенной мебели какому-нибудь чиновнику, на что требовалось чуть не бревно. Одному в таком случае было вертеть не под силу <…> [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 81].

Разные виды работ могут быть обозначены косвенно – через названия профессий:

Тут были и сапожники, и башмачники, и портные, и столяры, и слесаря, и резчики, и золотильщики. Был один еврей, Исай Бумштейн, ювелир, он же и ростовщик. Все они трудились и добывали копейку. Заказы **работ** добывались из города [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 17].

В первый год, или, лучше сказать, в первые же месяцы моей острожной жизни, весной, я ходил с одной партией на **работу** за две версты, в кирпичный завод, с печниками, подносчиком [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 159].

Я упомянул сейчас, что нам не делали и не смели делать никакой поблажки, никакого облегчения перед прочими арестантами в **работе**. Но один раз, однако, попробовали сделать: я и Б-кий целых три месяца ходили в инженерную канцелярию в качестве писарей [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 214].

На вопрос «Что за работа?» можно ответить, указав и на обозначения других видов деятельности: *работы инженерные, кирпичные, ремонтные*; различающиеся по сезонам: *работы летние, зимние*.

Сама по себе работа (не как результат, а, собственно, как осуществление конкретной деятельности) может субъективно оцениваться автором с разных точек зрения:

а) степень требуемых усилий: *работа легкая* (2 р.), *тяжелая* (4 р.), *тяжелейшая, самая трудная, усиленная; работы тяжелые,*

тяжкие, самые тяжелые, самые тяжкие. Как видим, среди данных определений превалируют отрицательно-оценочные.

б) влияние на самочувствие, здоровье: *работа спасает, укрепляет здоровье; полезна; дает моцион*.

На каторге Достоевский старался в работе усмотреть для себя как можно больше положительных сторон, он говорит о спасительной силе работы как в физическом, так и в духовном плане; работа становится способом выживания (ср. также ниже высказывание о любви к работе):

> Я чувствовал, что **работа** может спасти меня, укрепить мое здоровье, тело. Постоянное душевное беспокойство, нервическое раздражение, спертый воздух казармы могли бы разрушить меня совершенно. «Чаще быть на воздухе, каждый день уставать, приучаться носить тяжести – и по крайней мере я спасу себя, – думал я, – укреплю себя, выйду здоровый, бодрый, сильный, нестарый». Я не ошибся: **работа** и движение были мне очень полезны. <…> [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 80]. Мне эта **работа** [вертеть точильное колесо] давала превосходный моцион. <…>. [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 81] Но мне нравилось то, что от **работы** во мне видимо развивалась сила. [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 178] <…> от этой **работы** [таскать кирпичи] укрепляется тело <…>. [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 178]

в) отношение к работе, в том числе эмоциональное: *работа безынтересная и скучная; долгая и скучная; премилая* (неожиданная индивидуальная характеристика такого вида работы, как обжигать и толочь алебастр); *до работ ленивые; к работе любовь* (ср. *также любил таскать кирипичи; особенно любил разгребать снег*); *работать работу* [разгребать снег] *весело; на работу смотреть с ненавистью*.

г) место, где совершается работа: Достоевский обращает внимание на важность того, в каком месте осуществляется та или иная работа, так как в этом случае появляются сопутствующие впечатления, обогащающие человеческую душу, и тем самым косвенно и одухотворяющие, и/или компенсирующие нагрузку от тяжелой принудительной работы.

> Я, впрочем, любил таскать кирпичи не за то только, что от этой **работы** укрепляется тело, а за то еще, что **работа** производилась

> на берегу Иртыша. Я потому так часто говорю об этом береге, что единственно только с него и был виден мир Божий, чистая, ясная даль, незаселенные, вольные степи, производившие на меня странное впечатление своею пустынностью. На берегу только и можно было стать к крепости задом и не видать ее. Все прочие места наших **работ** были в крепости или подле нее. С самых первых дней я возненавидел эту крепость и особенно иные здания. <...> На берегу же можно было забыться: смотришь, бывало, в этот необъятный, пустынный простор, точно заключенный из окна своей тюрьмы на свободу [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 178].

д) польза, осмысленность работы: *работа бесполезная, дельная, ценная, разумная*.

(2) В «контекстах абстрактного рассуждения» автор выступает как публицист, выражая свое отношение к проблеме принудительного труда (речь идет преимущественно о значении **2** слова *работа*) и рассматривая ее с нескольких точек зрения:

а) полезность (или бесполезность) *насильной* работы с социальной точки зрения: Достоевский высказывается на этот счет вполне определенно: «остроги и система насильных работ не исправляют преступника» (эта же тема в дальнейшем будет затронута в романе «Братья Карамазовы»[8]):

> Конечно, остроги и система насильных **работ** не исправляют преступника; они только его наказывают и обеспечивают общество от дальнейших покушений злодея на его спокойствие. В преступнике же острог и самая усиленная каторжная **работа** развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 15].

б) важность для человека личной заинтересованности в исполнении работ: так, обозначено важное противопоставление *своя, собственная работа* и *каторжная казенная*:

[8] Ср.: «Это вот как, – начал старец. – Все эти ссылки в работы, а прежде с битьем, никого не исправляют, а главное, почти никакого преступника и не устрашают, и число преступлений не только не уменьшается, а тем далее, тем более нарастает» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 59].

Казенная каторжная крепостная **работа** была не занятием, а обязанностью: арестант отработывал свой урок или отбывал законные часы работы и шел в острог. На **работу** смотрели с ненавистью. Без своего особого, собственного занятия, которому бы он предан был всем умом, всем расчетом своим, человек в остроге не мог бы жить [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 16].

Я говорил уже, что у арестантов всегда была собственная **работа** и что эта **работа** – естественная потребность каторжной жизни <...> [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 33].

в) дополнительная тягость каторжной работы, обусловленная тем, что она, по сравнению с работой на воле, *принужденная*:

Самая **работа**, например, показалась мне вовсе не так тяжелою, каторжною, и только довольно долго спустя я догадался, что тягость и каторжность этой **работы** не столько в трудности и беспрерывности ее, сколько в том, что она – *принужденная*, обязательная, из-под палки. Мужик на воле работает, пожалуй, и несравненно больше, иногда даже и по ночам, особенно летом; он работает на себя, работает с разумною целью, и ему несравненно легче, чем каторжному на вынужденной и совершенно для него бесполезной **работе** [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 20]. (курсив в примере Достоевского – *М.К.*)

<...> каторжная **работа** несравненно мучительнее всякой вольной, именно тем, что вынужденная [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 20].

г) важность и необходимость целеполагания (*разумной цели*), мотивированности и осмысленности работы:

<...> если б захотели вполне раздавить, уничтожить человека, наказать его самым ужасным наказанием, так что самый страшный убийца содрогнулся бы от этого наказания и пугался его заранее, то стоило бы только придать **работе** характер совершенной, полнейшей бесполезности и бессмыслицы. Если теперешняя каторжная **работа** и безынтересна и скучна для каторжного, то сама по себе, как работа, она разумна: арестант делает кирпич, копает землю, штукатурит, строит; в **работе** этой есть смысл и цель. Каторжный

работник иногда даже увлекается ею, хочет сработать ловчее, спорее, лучше. Но если б заставить его, например, переливать воду из одного ушата в другой, а из другого в первый, толочь песок, перетаскивать кучу земли с одного места на другое и обратно, – я думаю, арестант удавился бы через несколько дней или наделал бы тысячу преступлений, чтоб хоть умереть, да выйти из такого унижения, стыда и муки. Разумеется, такое наказание обратилось бы в пытку, в мщение и было бы бессмысленно, потому что не достигало бы никакой разумной цели [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 20].

Выше мы обозначили далеко не все смысловые оттенки идиоглоссы *работа*, реализуемые в контекстах «Записок из Мертвого дома». Проведённый анализ можно было бы расширить материалом, включающим в себя ее ассоциативные связи, например, парадигматические, в первую очередь словообразовательные, синонимические и антонимические отношения.

Так, для слова *работа* можно отметить встречающиеся в тексте однокоренные слова (*заработок, заработать, нерабочий, отрабатывать* (так!), *работник, работать, работящий, рабочий* (прил.), *рабский, переработать (Всей работы не переработаешь), поработать, сработать, чернорабочий)*; синонимы (*дело, занятие, труд, урок* – ‘рабочее задание арестанта на день’). Особенно важным для полноты раскрытия смысловых граней слова *работа* представляется учет его довольно разнообразных антонимических связей: с одной стороны, это группа слов, связанная с понятием ‘отдых’ (*баня, дни отдохновения, кутеж, праздник* и некоторые другие), а с другой, – слова, относящиеся к понятию ‘безделье’ (*безделье, белоручка, праздность, самый нежный неженка*). Здесь же можно указать, напр., и такой контекст, в котором называются виды безделья и его пагубные последствия – в противопоставление работе:

Но собственной **работой** занималась, может быть, только треть арестантов, остальные же били баклуши, слонялись без нужды по всем казармам острога, ругались, заводили меж собой интриги, истории, напивались, если навертывались хоть какие-нибудь деньги; по ночам проигрывали в карты последнюю рубашку, и всё это от тоски, от праздности, от нечего делать [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 20].

Можно отметить и другие виды не-работы: *болезнь* (причем как реальная, так и мнимая) и *говение*. И то и другое тоже противопоставляется работе в остроге:

> Заболевшие из арестантов у нас обыкновенно поутру объявляли о болезни своей унтер-офицеру. Их тотчас же записывали в книгу и с этой книгой отсылали больного с конвойным в батальонный лазарет. Там доктор предварительно свидетельствовал всех больных из всех военных команд, расположенных в крепости, и кого находил действительно больным, записывал в госпиталь. Меня отметили в книге, и во втором часу, когда уже все наши отправились из острога на послеобеденную **работу**, я пошел в госпиталь [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 131].

> Иногда он [ординатор] и сам замечал, что больной ничем не болен; но так как арестант пришел отдохнуть от **работы** или полежать на тюфяке, вместо голых досок, и, наконец, все-таки в теплой комнате, а не в сырой кордегардии <...> то наш ординатор спокойно записывал им какую-нибудь febris catarhalis и оставлял лежать иногда даже на неделю [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 143].

> Весь острог, еще с первой недели, разделен был старшим унтер-офицером на семь смен, по числу недель поста, для говения. В каждой смене оказалось, таким образом, человек по тридцати. Неделя говенья мне очень понравилась. Говевшие освобождались от **работ**. Мы ходили в церковь, которая была неподалеку от острога, раза по два и по три в день [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 176].

Представленный обзор употребления слова *работа* в «Записках из Мертвого дома» свидетельствует, что этот роман являет собой замечательный, и, наверное, редкий пример того, как одно произведение может составить полноценный фрагмент тезауруса для одного слова – в данном случае слова *работа*, что лишний раз говорит о необыкновенно глубоком и универсальном мировидении Достоевского. При этом еще раз подчеркнем, что в «Записках из Мертвого дома» речь идет только о конкретной, физической работе.

Завершая рассмотрение особенностей употребления идиоглоссы *работа* в «Записках из Мертвого дома», отметим, как это слово делается сквозным, как через него, например, устанавливается своего

рода ретроспективная связь содержания «Записок» с первым романом Пятикнижия Достоевского, а именно с эпилогом «Преступления и наказания»: повествование о Раскольникове заканчивается там, где начинается рассказ Горянчикова.

> Одним словом, кончилось тем, что преступник [Раскольников] присужден был к каторжной **работе** второго разряда, на срок всего только восьми лет, во уважение явки с повинною и некоторых облегчающих вину обстоятельств [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 412]. Он [Раскольников] ходит на **работы**, от которых не уклоняется и на которые не напрашивается [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 415]. Видится же она [Соня] с ним [Раскольниковым] по праздникам у острожных ворот или в кордегардии, куда его вызывают к ней на несколько минут; по будням же на **работах**, куда она заходит к нему, или в мастерских, или на кирпичных заводах, или в сараях на берегу Иртыша [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 416][9].

II

> Говорят, от работы человек добрым и честным делается.
>
> «Записки из подполья»

> [Настасья] Прежде, говоришь, детей учить ходил, а теперь почто ничего не делаешь? – Я делаю... – нехотя и сурово проговорил Раскольников. – Что делаешь? – Работу... – Каку работу? – Думаю, – серьезно отвечал он, помолчав.
>
> «Преступление и наказание»

Рассмотрим, каковы функции идиоглоссы *работа* в тексте, где это слово встречается редко и как будто не является тематическим. Проанализируем «Записки из подполья», приведя свои рассуж-

[9] Примечательно, что, так же как и в «Записках из Мертвого дома», в эпилоге «Преступления и наказания» упоминается говение, о котором мы говорили выше, отмечая антонимические связи слова *работа*: «На второй неделе поста пришла ему [Раскольникову] очередь **говеть** вместе с своей казармой. Он ходил молиться вместе с другими» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 419].

дения скорее ad hoc, ведь не эта идиоглосса отражает содержание произведения, главнее в повести – БОЛЬ, БОЛЕЗНЬ, СТРАДАНИЕ, ЗЛОЙ, ЗЛОСТЬ, а Парадоксалист (вымышленный автор, в данном случае уже без какого-либо отождествления с Автором-создателем)

не просто ничего не делающий человек, а сознательно ничего не делающий и теоретизирующий на данную тему. Однако совсем обойтись без слова *работа* ему всё-таки не удалось.

В повествовании Парадоксалиста слово *работа* встречается всего 7 раз, из них в первой части («Подполье»): 1 раз в отвлеченном контексте [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 119] (первое употребление слова *работа* в тексте повести); 2 раза в рассуждениях о самом себе [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 123]; и во второй части («По поводу мокрого снега»): 3 раза применительно к Лизе [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 158, 160, 160]; и 1 раз (в периферийном употреблении) в упоминании о слуге Аполлоне [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 171].

Однако тема работы (в значении **4** – ‘дело, занятие, служба’), без употребления самого слова, имплицитно содержится уже в самом начале повести:

> Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. <...> Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! Я уже давно так живу – лет двадцать. Теперь мне сорок. Я прежде служил, а теперь не служу [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 99].

Рассмотрим текст «Записок», выбрав из него элементы лексической группы фрагмента тезауруса [**человек и его деятельность**], обозначив в рассказе Парадоксалиста о самом себе возможные ассоциативные, смысловые и лексические, связи со словом *работа* (вне его вербализации в тексте) и объединив ассоциаты в тематические подгруппы. В первую очередь детализируются такие подгруппы названного фрагмента тезауруса, как [**работа, род деятельности**] и [**профессия, занятие**]:

[**должность**] «...кто ж я таков именно? – то я вам отвечу: я один коллежский асессор» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 101]; «Я был злой чиновник» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 99]; (а в мечтах видит себя *поэтом, камергером*...). В целом в это поле входит боль-

шое число наименований должностей (*камергер, камер-юнкер, начальство, офицер* (18 раз), *полковники, статские, столоначальник, чиновник, чиновничишко*), которые в разной связи упоминает герой, сам занимая одну из низших ступеней в социальной иерархии;

[**место службы**] «– Ска-а-ажите, вы... в департаменте? <...> – В ...й канцелярии, – ответил я отрывисто, глядя в тарелку» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 143] (то, что Парадоксалист вынужден на вопрос товарищей ответить, что служит в *канцелярии*, а не в *департаменте*, болезненно для него, вплоть до того, что порождает желание вызвать их на дуэль);

[**целеполагание службы**] – с одной стороны, обозначена вынужденность работать: «Я служил, чтоб было что-нибудь есть (но единственно для этого)...»; «деньги за то получал» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 101]; с другой, – упоминаются *карьера, значительные чины*, болезненно переживается собственный *неуспех* <...> *служебной карьеры*, что свидетельствует о чувствительности для героя темы службы;

[**служебные обязанности и отношение к их исполнению** (к своей работе)] «Я был злой чиновник»; «Я был груб и находил в этом удовольствие» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 99]; «... я взяток не брал...» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 99]; «...подходили, бывало, просители за справками, я зубами на них [просителей] скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 100]; «... искренно презирал свою служебную деятельность и не плевался только по необходимости, потому что сам там сидел и деньги за то получал» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 126].

И Парадоксалист при первой возможности оставляет службу (работу), поселяется в одиночестве в углу (в своем подполье) и предается размышлениям, среди которых есть и посвященные работе в значении ‘деятельность’, причем работа предстает уже не как конкретное занятие, дело, а как концепт, рассматриваемый полемически от обратного – ничегонеделанье (а не работа!) преподносится в качестве призвания думающих людей:

> <...> умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак. Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, – существом по преимуществу ограниченным [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 100].

> Повторяю, усиленно повторяю: все непосредственные люди и деятели потому и деятельны, что они тупы и ограничены [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 108].

> Работники, кончив **работу**, по крайней мере деньги получат, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, – ну вот и занятия на неделю. А человек куда пойдет? [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 119]

Таким образом, намечается следующая парадигма:

тот, чей удел работа	тот, чей удел не-работа
дурак существо по преимуществу ограниченное человек с характером деятель, деятели непосредственные люди тупы и ограничены работники	умный человек существо по преимуществу бесхарактерное люди думающие, а следственно, ничего не делающие

Далее можно выделить группу слов-ассоциатов, находящихся со словом *работа* в антонимических отношениях:

[‘**не-работа**’] *лень, болтовня, сложа-руки-сиденье, пересыпанье из пустого в порожнее; болтун, лентяй и обжора; ничего не делать.*

> Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания – это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 108].

> Пусть, пусть я болтун, безвредный, досадный болтун, как и все мы. Но что же делать, если прямое и единственное назначение всякого умного человека есть болтовня, то есть умышленное пересыпанье из пустого в порожнее. О, если б я ничего не делал только из лени. <...> Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это преприятно было бы слышать о себе [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 109].

Следующий шаг в рассуждениях героя – еще большее заострение противопоставления **работа ↔ служба** vs **работа ↔ безделье**. В форме усиленной самоиронии возникают такие парадоксы: *лентяй* как *карьера, пить за здоровье всего прекрасного и высокого* как *деятельность*:

> А я бы себе <…> выбрал карьеру: я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому. Как вам это нравится? Мне это давно мерещилось. <…> Я бы тотчас же отыскал себе и соответствующую деятельность, – а именно: пить за здоровье всего прекрасного и высокого. Я бы придирался ко всякому случаю, чтоб сначала пролить в свой бокал слезу, а потом выпить его за всё прекрасное и высокое. <…> И такое себе отрастил бы я тогда брюхо, такой тройной подбородок соорудил, такой бы сандальный нос себе выработал [обращаем внимание на глаголы «делания» в ирон. употр. – М.К.], что всякий встречный сказал бы, смотря на меня: «Вот так плюс! вот так уж настоящее положительное!» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 110]

Однако есть и другие векторы ассоциативных отношений, имплицитно устанавливаемых со словом *работа*. Так, существует тема связи деятельности и выгоды (на которой не будем здесь подробно останавливаться), где намечается такой ряд ассоциатов: *выгода, добро, интерес*; *знать настоящие свои интересы, делать добро* – то, что ведет к необходимой полезной деятельности (работе):

> О, скажите, кто это первый объявил, кто первый провозгласил, что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов; а что если б его просветить, открыть ему глаза на его настоящие, нормальные интересы, то человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал бы добрым и благородным, потому что, будучи просвещенным и понимая настоящие свои выгоды, именно увидел бы в добре собственную свою выгоду, а известно, что ни один человек не может действовать зазнамо против собственных своих выгод, следственно, так сказать, по необходимости стал бы делать добро? [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 110]

И при этом – принципиальный отказ от работы для *экономического благоденствия*, отказ *строить хрустальный дворец* и участвовать в *муравейнике*.

В «Записках», на наш взгляд, «вычитывается» еще одна невербализованная, но очень важная тема, которую можно было бы назвать «мучительная работа над собой». По существу, этому посвящен весь текст повести: провозглашая себя болтуном и лентяем, прячась за бесчисленными парадоксами, герой страстно хочет сделаться

кем-нибудь, хоть и не признаваясь самому себе, казнит себя за то, что *всю жизнь ничего не мог ни начать, ни окончить*:

> <...> уж никогда не сделаешься другим человеком; что если б даже и оставалось еще время и вера, чтоб переделаться во что-нибудь другое, то, наверно, сам бы не захотел переделываться; а захотел бы, так и тут бы ничего не сделал, потому что на самом-то деле и переделываться-то, может быть, не во что [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 102].

> Ведь через минуту какую-нибудь я уже с злобою соображаю, бывало, что всё это ложь, ложь, отвратительная напускная ложь, то есть все эти раскаяния, все эти умиления, все эти обеты возрождения. А спросите, для чего я так сам себя коверкал и мучил? Ответ: затем, что скучно уж очень было сложа руки сидеть; вот и пускался на выверты. <...> Сам себе приключения выдумывал и жизнь сочинял, чтоб хоть как-нибудь да пожить [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 107-108].

> А попробуй увлекись своим чувством слепо, без рассуждений, без первоначальной причины, отгоняя сознание хоть на это время; возненавидь или полюби, чтоб только не сидеть сложа руки [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 108].

И он хочет «объясниться», а для этого приходится действовать, что-то делать, и он *берет в руки перо*, потому что *скучно уж очень сложа руки сидеть*, и *упражняется в мышлении*, ищет лучшего: «<...> сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 121] Парадоксалист хотел бы отказаться от подполья (*подполье* в каком-то смысле тоже антоним *работы*), и он задается мучительным вопросом: «А вот посадил бы я вас лет на сорок безо всякого занятия, да и пришел бы к вам через сорок лет, в подполье, наведаться, до чего вы дошли? Разве можно человека без дела на сорок лет одного оставлять?» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 121]

Тогда он начинает рассказывать, говорить о себе, то есть ищет себе занятие (работу?), и, наконец, решается записывать – мысли, переживания, события своей жизни:

> <...> для чего, зачем собственно я хочу писать? Если не для публики, так ведь можно бы и так, мысленно всё припомнить, не переводя на бумагу. Так-с; но на бумаге оно выйдет как-то торжественнее. <...> Кроме того: может быть, я от записывания действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание. <...> Я почему-то верю, что если я его запишу, то оно и отвяжется. Отчего ж не испробовать? Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. Записыванье же действительно как будто **работа**. Говорят, от **работы** человек добрым и честным делается [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 123].

Так в конце первой части «Подполье» появляются два из семи упомянутых нами случая употребления слова *работа* и, как видим, появляются в сильной, финальной, текстовой позиции, что, конечно же, не случайно. В двух последних высказываниях в слове *работа* как бы аккумулируются размышления Парадоксалиста – о цели, пользе (выгоде!) и спасительности работы, пусть и с оговорками, пусть как мысли других, чтобы не показаться слишком *благоразумным и благонравным*, то есть можно сказать, что «автор» (и Автор) этим словом «проговариваются»: в чем же шанс? в чем надежда? в чем спасение? – в работе. И в этой не тривиальной, а выстраданной жизнью мысли парадоксальным образом смыкаются «Записки из Мертвого дома» и «Записки из подполья», впрочем, с учетом того, что в первом случае речь идет о физической работе, а во втором – умственной.

III

> Писал, кажется, ровно три месяца и написал одиннадцать печатных листов minimum. Можете себе представить, какая это была каторжная работа!
>
> Письмо С.А. Ивановой из Дрездена
> от 14 августа 1849 г.

Вернемся к характеристике распределения частоты слова *работа* по жанрам в корпусе текстов Достоевского. Выше было отмечено, что одной из особенностей употребления этой идиоглоссы является его превосходящая частота в письмах по сравнению с художествен-

ной прозой и публицистикой. Мы уже писали о том, что то или иное слово, употребляемое Достоевским во всех жанрах, обычно имеет превосходящую частоту в художественных текстах, и на этом фоне случаи отклонения от этой закономерности, как правило, являются маркированными, см. [Коробова, 2014]. Среди слов с преобладающей частотой в письмах отмечается в первую очередь тематическая группа, связанная с профессиональной деятельностью Достоевского, а именно – с литературным трудом. Абсолютной тематической доминантой этой группы является глагол *писать* (**3 249**: 572, 345, 2 332) / *написать* (**2 368**: 502, 271, 1 595); в нее также входят слова журнал (**907**: 71, 300, 536); издавать (**163**: 17, 59, 87); издание (**413**: 26, 142, 245); корректура (**125**: –, 2, 123); напечатать (**390**: 53, 66, 271); печатать (**223**: 21, 28, 174); повесть (**441**: 55, 103, 283); редактор (**99**: 6, 42, 51); редакция (**477**: 18, 119, 340); роман (**1 227**: 165, 144, 918); сочинение (**261**: 57, 43, 161); страница (**212**: 43, 63, 106). К числу этих слов относится и слово *работа* (**953**: 362, 104, 487[10]) (см. [4, с. 289]).

Очевидно, что употребление слова *работа* в письмах Достоевского заслуживает самостоятельного рассмотрения, здесь же мы ограничимся тем, что отметим только идиостилевое сочетание *каторжная работа*. В целом в письмах *работа* определяется весьма разнообразно и с разных точек зрения (при этом все названные ниже определения в сочетании со словом *работа* употреблены по одному разу), в частности, упоминаются виды работы – *журнальная, заказная, литературная, редакционная, переводно-компиляционная, типографская, художественная*; сроки и длительность работы – *будущая, годичная, ежегодная; периодическая, срочная; самая срочная и спешная; безустанная, денная и нощная, медленная, непрерывная, нескончаемая*; способы работы – *внутренняя, головная* («работаю очень сильно головной **работой**»), *механическая, не механическая* («Писать же **работа** не механическая...»). Однако есть группа наиболее значимых для Достоевского определений, которая характеризуется не только лексическим разнообразием входящих в нее слов, но и частотой употребления некоторых из них. Это прилагательные, обозначающие тяжесть труда, степень затраты усилий при совершении работы, и с этой точки зрения *работа* определяется как *воловья, претяжелая, трудная* (2 р.), *трудная и мучительная,*

[10] Частота для писем указана без учета деловой переписки.

тяжелая (4 р.), *ужасная, упорная, усиленная* (**7** р.), но чаще всего в письмах Достоевский свою работу называет *каторжной* (12 р.).

В русском языке сочетание *каторжная работа* имеет два значения: **1**. ‘Принудительная работа в местах заключения’ – это значение прямое, являющееся в современном языке историзмом (то же, что каторга; в XVII–XIX веках подразумевалась ссылка в Сибирь; может использоваться в формах ед. и мн. числа). **2**. ‘Изнурительная, мучительная работа’ – переносное значение, с известной степенью устойчивости (используется только в ед. ч.). У Достоевского мы видим уникальный случай[11] многократного употребления этого сочетания в обоих значениях, при этом со своими особенностями распределения по жанрам. В первом, прямом значении сочетание *каторжная работа* используется преимущественно в текстах художественной прозы – это практически все случаи употребления в «Записках из Мертвого дома» – 12 раз, о которых было сказано в начале статьи (за исключением одного употребления, о чем будет говориться ниже); 1 раз в «Преступлении и наказании» (см. выше [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 412]); 1 раз в публицистике, и 7 раз в деловой переписке. Характерно то, что в личной переписке в прямом значении сочетание *каторжная работа* не встречается, а все случаи его употребления (12 р.) приходятся только на второе, переносное значение применительно к описанию постоянных трудностей литературного, писательского и редакторского, труда.

Первое употребление сочетания со словом *каторжный* в письмах отмечено тем, что оно относится к слову *работа*, употребленному в составе фразеологизма *черная работа*; речь при этом идет об издательской деятельности Достоевского, особенно напряженной после смерти брата в 1864 г., и далее, в том же письме, как *каторжная* также определятся работа по изданию «Записок из Мертвого дома» и полного собрания сочинений:

11 Для сравнения можно отметить, что сочетание *каторжная работа* отсутствует в текстах И.С. Тургенева и И.А. Гончарова. В произведениях Л.Н. Толстого оно многократно используется в прямом значении – в романе «Воскресение», а также, в единичных случаях, в романе «Декабристы» и нек. др. Только в письмах М.Е. Салтыкова-Щедрина мы нашли один пример употребления сочетания *каторжная работа* в переносном значении – в контекстах, близких к мировосприятию Достоевского: «С самого приезда моего сюда, я постоянно нахожусь в совершенно каторжной работе и не только не могу ничем заняться, но, положительно, ничего даже прочитать не могу» (Письмо В.П. Безобразову от 29 июня 1858 г. из Рязани).

> [А.Е. Врангелю, от 31 марта – 14 апреля 1865 г. из Петербурга] Верите ли: 28 ноября вышла сентябрьская книга [журнала «Время»], 13 февраля генварская книга 1865-го года, значит, по 16 дней на книгу и каждая книга в 35 листов. Что же это мне стоило! Но главное, при всей этой **каторжной черной работе** я сам не мог написать и напечатать в журнале ни строчки своего. <…> Кроме того, хочу издавать «Мертвый дом» тоже выпусками и с иллюстрацией, роскошным изданием, и наконец, в будущем году, полное собрание моих сочинений. Все это, надеюсь, даст тысяч пятнадцать – но какова **каторжная работа** [Достоевский, 1972-1990, т. 28_2, с. 118-119].

Такая же характеристика дана работе по изданию другого журнала: «[А.Г. Достоевской, от 23 июля 1873 г. из Петербурга] Кроме ужасно тяжких мыслей и уныния, напавшего на меня почти до болезни, при одном соображении, что я по крайней мере еще на полгода закабалил себя в эту **каторжную работу** в “Гражданине”, – я, кроме того, еще серьезно опасаюсь заболеть» [Достоевский, 1972-1990, т. 29_1, с. 281-282].

Каторжной работой в разное время Достоевский называл и собственно писательскую деятельность – работу над рассказом «Вечный муж» (письмо С.А. Ивановой от 14 (26) декабря 1869 г.), над романом «Бесы» (письмо С.А. Ивановой от 17 (29) августа 1870 г.), но в большинстве случаев *каторжная работа* ассоциируется с написанием романа «Братья Карамазовы»:

> [В.Ф. Пуцыковичу, от 24 октября 1879 г. из Петербурга] До свиданья, голубчик, тороплюсь, совсем сбит с толку **каторжной работой** «Карамазовых» <…> [Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 129]. [В.Ф. Пуцыковичу, от 21 января 1880 г. из Петербурга, о работе над десятой книгой «Мальчики»] <…> страшная **каторжная работа**, свыше сил моих [1, т. 30_1, с. 140]. [Е.А. Штакеншнейдер, от 17 июля 1880 из Старой Руссы] Весь в работе, в **каторжной работе**. К сентябрю хочу и решил окончить всю последнюю, четвертую часть «Карамазовых» <…> [Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 198].

Отметим, что в дальнейшем в последних письмах это сочетание стало употребляться не в переносном значении, как метафорическое, более абстрагированное, а в качестве сравнения, которое в большей степени непосредственно отсылает нас к прямому значению, вплоть

до высказывания о том, что работа на каторге представляется уже чуть ли не легче писательского труда:

> [О.Ф. Миллеру, от 26 августа 1880 г. из Старой Руссы] Я здесь **как в каторжной работе** и, несмотря на постоянно прекрасные дни, которыми надо бы пользоваться, сижу день и ночь за работой – кончаю «Карамазовых» [Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 213]. [И.С. Аксакову, от 28 августа 1880 г. из Старой Руссы] Вы не поверите, до какой степени я занят, день и ночь, **как в каторжной работе**! [Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 214] [П.Е. Гусевой, от 15 октября 1880 г. из Петербурга] Вам же не ответил – Вы не поверите почему: потому, что если есть человек **в каторжной работе**, то это я. Я был в каторге в Сибири 4 года, но там работа и жизнь были сноснее моей теперешней. С 15-го июня по 1-е октября я написал до 20 печатных листов романа и издал «Дневник писателя» в 3 печатных листа [Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 216].

И в связи с этим интересно указать на уже упомянутый единственный пример употребления сочетания *каторжная работа* в переносном значении в «Записках из Мертвого дома»: «Самая **работа**, например, показалась мне вовсе не так тяжелою, *каторжною*, и только довольно долго спустя я догадался, что тягость и каторжность этой **работы** не столько в трудности и беспрерывности ее, сколько в том, что она – *принужденная*, обязательная, из-под палки» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 20]. (курсив в примере Достоевского – *М.К.*)

На переносное значение данного выражения указывает авторский курсив, и это указание в контексте «Записок из Мертвого дома» создает эффект игры, основанной на сочетании прямого и переносного значений. Таким образом, сочетание *каторжная работа* – несомненная идиостилевая особенность не только писем, но и всего творчества Достоевского, еще один пример своего рода полифоничности в том смысле, что, зная факты биографии Достоевского, в переносном значении «слышится» прямое и – наоборот. А работа для Достоевского всегда была каторжной…

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

2. Караулов, Гинзбург, 2001 – Караулов Ю.Н., Гинзбург Е.Л. Язык и мысль Достоевского в словарном отображении // Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 1 / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. С. IX-LXIII.

3. Караулов, Гинзбург, 2003 – Караулов Ю.Н., Гинзбург Е.Л. Опыт типологизации авторских словарей // Русская авторская лексикография XIX–XX вв. Антология / отв. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003. С. 4-16.

4. Коробова, 2014 – Коробова М.М. Преломление жанровой специфики через призму словаря (из опыта лексикографического описания языка Достоевского) // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. Колл. моногр. М.: Лексрус, 2014. С. 285-301.

5. Ляшевская, Шаров, 2009 – Ляшевская О. Н., Шаров С. А. Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка). М.: Азбуковник, 2009. URL: http://dict.ruslang.ru/freq.php? (дата обращения: 12.05.2019)

6. Ружицкий, 2015 – Ружицкий И.В. Язык Ф.М. Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос. М.: Лексрус, 2015. 543 с.

7. Словарь языка Достоевского, 2008 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий: А–В / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. 962 с.

8. Словарь языка Достоевского, 2010 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Г–З / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2010. 1048 с.

9. Словарь языка Достоевского, 2012 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. И–М / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2012. 846 с.

10. Словарь языка Достоевского, 2017 – Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Н–По / гл. ред. Ю.Н. Караулов; научн. ред. И.В. Ружицкий. М.: Азбуковник, 2017. 835 с.

11. Словарь языка Пушкина, 1959 – Словарь языка Пушкина: в 4 т. / отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1959. Т. 3. 1070 с.

References

1. Dostoevsky F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.], Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Karaulov Yu.N., Ginzburg E.L. Yazyk i mysl' Dostoyevskogo v slovarnom otobrazhenii [Dostoevky's language and thoughts in the dictionaries interpretation]. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta. Vyp. 1.* [Dostoevsky's Dictionary. Lexical system of idiolect. Vol. 1], ed. by Ju.N. Karaulov. ***M***oscow, Azbukovnik Publ., 2001, pp. IX-LXIII. (In Russ.)

3. Karaulov Yu.N., Ginzburg E.L. Opyt tipologizatsii avtorskikh slovarey [Experience of typology in writer's dictionaries]. *Russkaya avtorskaya leksikografiya XIX–XX vv. Antologiya* [Russian author's lexicography of XIX–XX centuries. Anthology], ed. by Ju.N. Karaulov. ***M***oscow, Azbukovnik Publ., 2003, pp. 4-16. (In Russ.)

4. Korobova M.M. Prelomleniye zhanrovoy spetsifiki cherez prizmu slovarya. Iz opyta leksikograficheskogo opisaniya yazyka Dostoyevskogo [Refraction of genre specificity through the prism of the dictionary. From the experience of the lexicographic description of the language

of Dostoevsky]. *Slovo Dostoevskogo 2014. Idiostil' i kartina mira* [Dostoevsky's word 2014. Idiostyle and the worldview]. Moscow, LexRus Publ., 2014, pp. 285-301. (In Russ.)

5. Lyashevskaya O.N. Sharov S.A. *Chastotnyy slovar' sovremennogo russkogo yazyka (na materialakh Natsional'nogo korpusa russkogo yazyka* [Frequency dictionary of the modern Russian language (on the materials of the National Corps of the Russian language]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2009. Available at: http://dict.ruslang.ru/freq.php? (access date: 12.05.2019) (In Russ.)

6. Ruzhitsky I.V. *Yazyk F.M. Dostoyevskogo: idioglossariy, tezaurus, eydos* [Fyodor M. Dostoevsky Language: Idioglossary, Thesaurus, Eidos]. Moscow, LexRus Publ., 2015. 543 p. (In Russ.)

7. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. A–V* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary. Vol. 1], ed. by Ju.N. Karaulov. *Moscow*, Azbukovnik Publ., 2008. 962 p. (In Russ.)

8. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. G–Z* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary. Vol. 2], ed. by Ju.N. Karaulov. *Moscow*, Azbukovnik Publ., 2010. 1048 p. (In Russ.)

9. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. I–M* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary. Vol. 3], ed. by Ju.N. Karaulov. *Moscow*, Azbukovnik Publ., 2012. 846 p. (In Russ.)

10. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. N–Po* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary. Vol. 4], ed. by Ju.N. Karaulov, I.V. Ruzhitzkii. *Moscow*, Azbukovnik Publ., 2017. 836 p. (In Russ.)

11. *Slovar' yazyka Pushkina*: v 4 t. [Pushkin language dictionary: in 4 vols.], ed. by acad. V.V. Vinogradov. Moscow, Gosudarstvennoe izd-vo inostrannih i natsional'nih slovarej Publ., 1959. Vol. 3. 1070 p. (In Russ.)

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2019 № 3

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

Подписано в печать 09.09.2019
Формат 60 х 90 1/16. Усл. печ. л. 16,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №